

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Abonnements

aux Bureaux du journal, à Bruxelles,
2, rue du Congrès, 2
à Paris, à la Librairie Fischbacher
33, rue de Seine, 33

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 1er Janvier 1894 — NUMÉRO 1

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; Office de Publicité, rue de la Madeleine, et chez les principaux éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal ; La Montagne, éditeurs de musique.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

N° 1. Bruxelles, le 1er janvier 1894.

EMMANUEL CHABRIER



Au physique de petite taille, mais d'assez forte corpulence, les yeux vifs à fleur de tête, le front très développé; — au moral, d'une amabilité ouverte à tout venant, gai, plaisant avec un gros rire bon enfant, souvent relevé d'une pointe malicieuse, Emmanuel Chabrier, bien qu'ayant commencé fort tard à produire, s'est taillé une personnalité dans le monde musical. Enfant de l'Auvergne, il est né à Ambert (Puy-de-Dôme), le 18 janvier 1842. Après avoir passé ses jeunes années dans cette jolie vallée de la Dore, au milieu des sites pittoresques de l'Auvergne, il vint en 1856 à Paris terminer ses études et suivre les cours de droit. En 1862, il entra au ministère de l'intérieur; mais il n'eut jamais un fervent amour pour la paperasserie et profita de la latitude qui lui était donnée pour se livrer à l'étude du clavier. C'est dans le milieu artistique où il vécut alors qu'il développa ses aptitudes pour l'art musical, qui commençait à le passionner. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Berlioz étaient ses auteurs préférés; il se livrait avec la plus vive inclination à la composition qu'il étudiait avec Semet, l'auteur de *Gil Blas*, et Aristide Hignard. En 1879, il abandonna la carrière administrative, qui ne pouvait qu'entraver ses études musicales. Fuir la routine, le séjour de l'ennui, pour entrer à pleines voiles dans le rêve éthéré de la poésie! Quelle joie, quel moment d'ivresse! Il habite d'abord les Batignolles, puis la rue Mosnier. Dans son appartement commencent à flamboyer les œuvres impressionnistes des Manet, Sisley, Renouard, Helleu..... D'une grande affabilité et avec une conversation pleine de verve, éclatant en saillies imprévues, E. Chabrier avait su attirer chez lui nombre d'artistes et d'amateurs. Quelles exécutions musicales!... C'était au printemps; les fenêtres du petit entre-sol de la rue Mosnier étaient ouvertes à deux battants; aussi le public s'amassait-il pour ouïr les mélodies s'envolant à tire d'aile.

Entre-temps Chabrier avait résumé toutes ses impressions de joyeuse jeunesse dans un petit opéra bouffe en trois actes, l'*Etoile*, qui fut joué avec succès au théâtre des Bouffes-Parisiens. Mais ce n'est qu'en 1881 que Chabrier, grâce à Lamoureux, qui se l'attacha pour diriger les chœurs et préparer avec lui les exécutions des œuvres de Wagner, s'inféoda aux théories de ce maître. L'ambition le saisit alors à la gorge; il redoubla d'ardeur et joua des coudes en vrai fils de

l'Auvergne. Tout en menant activement les répétitions de *Tristan et Iseult*, il travaillait à *Gwendoline* et faisait exécuter aux concerts Lamoureux *España*, cette composition orchestrale d'une verve endiablée, où les cordes, par de frénétiques pizzicati, les castagnettes, par leur entre choquement rapide, nous peignent une Espagne prise sur le vif. En 1855, Mme Brunet-Lafleur interprétait aux concerts Lamoureux la *Sulamite*, morceau pour soprano, chœur et orchestre, sur des paroles de Richepin. Le 10 avril 1886, le théâtre royal de la Monnaie donnait la première représentation de l'opéra *Gwendoline* sur un poème de Catulle Mendès, qui devait être monté postérieurement et également avec une entière réussite sur le théâtre de Carlsruhe, sous la direction de l'éminent chef d'orchestre Félix Mottl. Le *Roi malgré lui*, sur un livret de E. de Najac et P. Burani, où l'on sent en maint endroit des qualités de premier ordre, surtout au point de vue de l'orchestration, a été joué pour la première fois sur la scène de l'Opéra-Comique, le 18 mai 1887 et a été arrêté en plein succès par le terrible incendie qui détruisit le théâtre de la place Favart.

En dehors des œuvres que nous avons citées, on pourrait encore signaler les *Pièces pittoresques* pour piano réunies en un seul volume; *Valses romantiques* pour deux pianos à quatre mains; une *Fantaisie* pour cor et piano; *A la musique*, chœur pour voix de femmes et soprano, composé en vue de l'inauguration de la maison d'un ami mélomane, Jules Griset, œuvre d'une coloration charmante, qui fut exécutée au Conservatoire, sous la direction de Paul Taffanel, le 29 janvier 1893, etc.. Chabrier possède en portefeuille un opéra *Briséis*, sur un livret de Catulle Mendès; c'est un travail des plus importants que l'auteur cisèle avec amour.

En avril 1892, Catulle Mendès a fait une conférence intéressante sur l'œuvre d'Emmanuel Chabrier. Il a su indiquer quel vigoureux musicien, rempli de fougue, de verve, de personnalité et de fantaisie est l'auteur d'*España*, de *Gwendoline*. On a entendu plusieurs pages verveuses, telles que : *Improvisation*, *Sous Bois*, *Bourrée fantasque*, morceaux pour piano exécutés par M. Risler; un *Credo d'amour* dit par Engel, des fragments de *Gwendoline*, chantés par Mme Leroux-Ribeyre, — et enfin, dans la note gaie et bouffe, qui laisse entrevoir un des côtés très caractéristiques du talent de Chabrier, la *Ballade des gros dindons* et la *Pastorale des cochons roses*, finement dites par Fugère.

En mars 1893, M. Bertrand, directeur de l'opéra, écrivait à Emmanuel Chabrier :

Mon cher maître et ami,

Je suis très heureux de vous donner une bonne nouvelle qui, j'espère, hâtera votre guérison.

Gwendoline, votre belle œuvre, que Paris devrait avoir entendue depuis longtemps, sera représentée, cette année, à l'Opéra.

Rétablissez-vous bien vite, afin de venir vous-même diriger les études.

Croyez à mes sentiments dévoués.

E. Bertrand.

Les répétitions de *Gwendoline* à l'Académie nationale de musique ont été menées à bien. La première représentation de cet opéra a eu lieu avec le plus vif succès mercredi 27 décembre 1893.



Chabrier est, avec Vincent d'Indy et Gabriel Fauré, un des membres les plus influents de la Société nationale

de musique. Ses œuvres y ont été exécutées fort souvent.

Nous avons dit que, romantique en musique, il était impressionniste en peinture. Mais son charmant appartement de l'avenue Trudaine ne contient pas que les toiles flamboyantes de Manet, de Renoir, d'Helleu..... On y découvre un dessin vivement enlevé de Detaille, représentant le compositeur lui-même au piano, attaquant le clavier avec tant d'impétuosité que les notes, telles que la mitraille s'échappant du canon, s'envolent dans un mouvement vertigineux pour aller frapper le plafond et les murs de l'appartement.

Sa littérature n'est pas moins originale que sa musique. En voici un échantillon qui nous était adressé par lui le 17 novembre 1892.

Mon cher ami,

C'est très curieux vraiment la vie! Ce sont surtout les plus anciens amis que l'on ne voit jamais : Hugues Imbert, Camille Benoit, Edouard Moullé, Claude Monet, Fantin-Latour... C'est dégoûtant et d'où cela vient, on n'en sait rien. Et, quand on se rencontre et qu'on se souvient qu'on s'est tant vu, on se regarde un peu bêtement; on a l'air d'avoir des regrets. Enfin tu es toujours rue Beaurepaire et dans la littérature et bien portant. Tu ne t'es pas marié, tu n'as pas d'enfants, tu es seul, tu es ton maître, tu as une rude veine, maintenant que ton parti est pris de rester garçon.

Nous t'envoyons nos bonnes amitiés.

Ton vieux camarade,
EMMANUEL CHABRIER

L'auteur de *Gwendoline* appartient à cette catégorie d'esprits très primesautiers entrés sur le tard dans la vie de production artistique, se dépensant beaucoup pour regagner le temps perdu, se souciant peu ou prou de l'Ecole, poursuivant avec ténacité leurs tentatives, doués d'une imagination vive et débordante, et créant, « sans trop se dégoûter d'eux-mêmes et de leurs œuvres », par cette raison qu'ils ont mis dans ces œuvres tout leur cœur, toute leur science, et qu'ils les ont choyées avec amour.

HUGUES IMBERT.



Gwendoline

Opéra en trois actes. Poème de M. Catulle Mendès. Musique de M. E. Chabrier. Première représentation à l'Académie nationale de musique, le mercredi 27 décembre 1893.



VOICI encore un opéra et non des moins bons d'un compositeur français qui a vu pour la première fois le feu de la rampe sur une scène étrangère. C'est un baptême qui porte bonheur : *Hérodiade*, *Sigurd*, *Salammbô*, *Werther*, après avoir été exécutés au delà des frontières, sont venus reconquérir dans leur pays d'origine la place qui leur était due.

Gwendoline a été donnée pour la première fois, à Bruxelles, sur le Théâtre royal de la Monnaie, le 10 avril 1886, sous la direction de Joseph Dupont. Plus tard, elle fut montée, le 30 mai 1889, sur le théâtre de Carlsruhe et, le 20 novembre 1890, à Munich. Le public et la presse ont fait à l'œuvre le plus chaleureux accueil. Le riche coloris de la musique, l'étonnante puissance de l'orchestre, l'originalité des idées ne pouvaient que frapper vivement les auditeurs. On a dit que c'était l'œuvre d'un wagnérien. Oui, certes, Emmanuel Chabrier est inféodé aux théories wagnériennes; il a été vigoureusement pris, subjugué par la maîtrise du génial compositeur. Il a contribué au succès de *Tristan et Iseult* en donnant un concours des plus actifs à M. Charles Lamoureux, lorsque ce dernier fit exécuter d'importants fragments de ce drame lyrique dans les concerts organisés par lui au théâtre du Château d'Eau. Mais son admiration pour Richard Wagner n'a nullement influencé sa manière de penser en musique. Il n'a été ni un servile imitateur, ni un plagiaire, ayant par devers lui un fonds déjà riche et dans lequel il n'avait qu'à puiser pour nous donner des œuvres primesautières. S'il a adopté les grandes

lignes du maître allemand, c'est que sa nature y était portée; mais vous ne trouverez dans *Gwendoline* aucune page rappelant, au point de vue mélodique, le faire de Richard Wagner. La personnalité du compositeur se dégage très nettement.

Nous n'étions pas inquiet sur ce point. Ce qui nous préoccupait, c'était la difficulté qu'avait pu avoir l'auteur d'*España* à réagir contre des tendances naturelles à l'opéra bouffe. De joviale humeur, il avait eu, dès sa prime jeunesse, la note comique très accusée, aussi bien dans sa conversation et sa correspondance émaillées de drôleries que dans telle ou telle de ses compositions.

Emmanuel Chabrier a su mettre entièrement à part et éviter cette verve rabelaisienne dans les œuvres sérieuses comme *Gwendoline*; sa muse a pris le masque tragique. Il a accordé sa lyre à un diapason très élevé. Toute l'œuvre a été écrite dans l'esprit de la nouvelle école dramatique musicale.

Voici les grandes lignes du drame imaginé par le poète de M. Catulle Mendès.

L'action se passe au huitième siècle, sur les côtes de la Grande-Bretagne. Dès le lever du rideau, apparaissent aux fenêtres des habitations, sur les hauteurs, dans les sentiers, filles et garçons, se livrant gaîment à divers travaux. C'est, au matin, le réveil de la ferme. Tous chantent l'aube vermeille et l'apparition du soleil. Gwendoline, fille du vieux Saxon Armel, encourage tout son monde, envoyant les filles aux champs, les garçons à la mer. Mais elle est triste, songeant aux Danois, qui menacent son pays. Dans un rêve, elle a vu un Danois l'emportant sur son vaisseau. Ses compagnes la plaisantent; leurs douces railleries ne la rassurent pas. « Les entendez-vous, dit-elle, les barbares aux cheveux roux! »

Ils arrivent, en effet : on perçoit, au loin, leurs cris sauvages : « Eheyo! Eheyo! » Ils pourchassent les Saxons, alors que les femmes effrayées se cachent dans la maison d'Armel. Le chef danois, Harald, demande à ce dernier de lui livrer son or, ses moissons; si non, il brûlera et mettra à sac tout le pays. Le vieillard refuse; sa tête tomberait immédiatement si Gwendoline, apparaissant subitement, ne se jetait aux genoux d'Harald, implorant la grâce de son père. La douce et blonde jeune fille subjugue le barbare. Il est si complètement maîtrisé, le rude héros, qu'il demande la main de sa fille au vieil Armel. Gwendoline, elle aussi, s'est prise à aimer le Danois. Elle sera son épouse; mais les noces ne seront qu'une embûche. Pendant le festin, les Danois quitteront leurs armes; ils seront ivres et sans défense. Les Saxons pourront les exterminer.

Au deuxième acte, la scène représente la chambre nuptiale, décorée de peaux de bêtes, de cuivres. Armel est rêveur, morne, nerveux, pendant qu'au loin se fait entendre le chœur nuptial des filles saxonnes. Il s'enquiert si ses ordres ont été exécutés; il donnera aux envahisseurs l'hospitalité du tombeau. Les filles saxonnes, couvertes de leurs plus belles parures, les Saxons et les Danois, ces derniers sans armes, entrent en scène, célébrant les vertus et les grâces des fiancés. Armel bénit Harald et Gwendoline; mais, à cette dernière, il remet un couteau, avec lequel elle frappera l'époux dans son sommeil. Gwendoline, qui adore le jeune barbare, le prévient du complot tramé contre lui et les siens. Harald refuse d'y croire; mais, au milieu de ses transports amoureux, éclatent dans les salles inférieures des cris de détresse. Il reçoit des mains de Gwendoline le couteau que lui avait donné Armel et se précipite au secours de ses soldats et amis.

La lutte continne au troisième acte, dans un site farouche et couvert de roches, près des bords de la mer. Sur une élévation de terrain, un vieux tronc d'arbre à moitié rompu. Au loin, on distingue les voiles rouges et les proues des vaisseaux danois. Les Danois sont en déroute; ils traversent la scène poursuivis par les Saxons : c'est un combat désespéré, corps à corps. Pendant que les Saxons chassent et tuent à travers les roches leurs ennemis, Harald, blessé, se dirige vers la hauteur et s'accule au tronc d'arbre. Contenu par les serviteurs d'Armel, Harald est frappé par ce dernier, qui, mortellement touché, ne tombe pas encore. C'est alors que Gwendoline, éperdue, accourt, se précipite vers son amant,

saisit l'arme qu'il a dans la main et se frappe. Derrière les rochers, les nefs des Danois sont en feu; l'incendie est immense. La hauteur, où meurent enlacés Harald et Gwendoline, resplendit d'une lueur étrange.

La partition de *Gwendoline* est haute en couleur, d'une grande intensité d'expression; le caractère des personnages est rendu avec une vérité surprenante, Harald surtout, ce barbare aux cheveux roux, ce farouche qui se laisse subjuguer par la douce et blonde fille d'Armel. Le *Leitmotiv* y apparaît avec une grande netteté; mais si, en cela et en d'autres points, Chabrier est un disciple de Wagner, il ne repousse pas les chœurs, duos, épithalame, etc.... La mélodie, lorsqu'elle apparaît et se dégage d'une orchestration, malheureusement trop surchargée, trop riche pour ainsi dire, coule de bonne source. La recherche est parfois excessive et amène des licences, des audaces qui, surtout dans les voix, nuisent plutôt qu'elles ne servent à l'expansion de l'œuvre.

Tout le monde artiste connaît l'ouverture, jouée avec succès aux Concerts Lamoureux et écrite avec un brio étonnant; le début, avec son rythme persistant, sur lequel vient se greffer une phrase langoureuse empruntée à un air de *Gwendoline*, est remarquable; la conclusion, un peu bruyante, est moins heureuse. Au premier acte, on peut citer la *légende*, d'un caractère rêveur et poétique, à laquelle les réponses du chœur donnent un attrait particulier, — le *Chant des Epées*, d'une belle sonorité; la scène très impressionnante dans laquelle Harald, à la vue de Gwendoline, s'arrête éperdu et fasciné, — puis la phrase si bien venue, si remplie d'émotion d'Harald « Peut-être l'heure était venue », qui a valu à l'interprète, M. Renaud, une véritable ovation, — et enfin le duo de la séduction entre Harald et Gwendoline, plein de contrastes heureux, d'effets piquants d'orchestre et où se trouve la mélodie déjà populaire : « File, file la belle blonde ».

Le second acte c'est l'*épithalame*, page absolument superbe, digne d'un maître, dans laquelle les chœurs tiennent une place prépondérante; peut-être aurait-elle gagné à être exécutée dans un mouvement moins lent. Il y aurait encore à citer dans cet acte des épisodes pleins de caractère, notamment le chœur étrange et sauvage des Danois chantant dans les salles inférieures.

Le dernier acte est fort court; pour nous il est pénible. La faute n'en est pas au musicien, mais au poète, qui a manqué de mesure en donnant une agonie si désespérément lente à Harald et à Gwendoline, pendant que le vieil Armel gémit, sans chercher à porter secours à sa fille. C'est un effet dramatique absolument invraisemblable.

M. Renaud (nous ne surprendrons personne) s'est merveilleusement incarné dans le personnage d'Harald; son bel organe a eu tour à tour du charme et de la puissance. M. Vaguet s'est tiré beaucoup mieux qu'on ne pouvait l'espérer du rôle d'Armel. Quant à Mlle Berthet, elle est une Gwendoline suffisante. Les chœurs n'ont pas toujours chanté juste; l'orchestre a été fort bien dirigé par M. Mangin.

HUGUES IMBERT.

Concerts historiques des Chanteurs de Saint-Gervais

La seconde séance de musique historique donnée par les Chanteurs de Saint-Gervais, avec le concours de Mmes Gramaccini et Fournier, de MM. Engel, Auguez, Gigout et Diemer, ainsi que de l'orchestre d'Harcourt, ne présentait pas moins d'intérêt que la première. Cette fois, l'audition était consacrée aux auteurs du XVIIe siècle.

Un fragment d'une messe de Lotti, *Crucifixus*, d'une noblesse, d'une largeur émouvantes, avec ses harmonies retardées, ses froissements de demi-tons est d'un modernisme achevé. Le *Hodie Christus* de Nanini, ravissant mais, à cause de son cachet angélique et puéril, gagne à être entendu dans une atmosphère, d'église, avec plus de lointain. L'*Adoramus* de Corsi est un peu lourde, mais d'harmonie précoce; et l'*Assumpta est* d'Aichinger, est d'une élégance, d'une légèreté aérienne. Deux pièces

d'orgue admirables de Frescobaldi, que M. Gigout a jouées avec tact, poésie; c'était bon d'entendre l'orgue constamment dans la note discrète, dans les jeux doux, si bien en situation avec la grâce mélancolique de Frescobaldi. Puis deux fragments de la *Symphonia sacra* de Schutz, duos dialogués chantés par MM. Engel et Auguez, d'une expression singulièrement vivante sous leur forme rigoureuse.

Dans la musique de cour ou de chambre, un madrigal, *Cygne d'argent* de Gibbons, un peu froid, quoique d'une coupe élégante.

La *Serenata* de Stradella nous a paru moins intéressante, malgré deux airs (allegro et presto) d'un joli mouvement léger. La ritournelle qui sépare ces deux airs, est d'un rythme binaire dans une mesure ternaire, curieux pour l'époque. Mme Gramaccini a chanté cette *Serenata* avec un peu trop d'affectation, déplacée, à notre avis, dans une œuvre qui n'est pas de la période de décadence.

Signalons le triomphe de M. Diemer dans des pièces célèbres de Couperin, qu'il rend avec une grâce exquise sur le clavecin si habilement reconstitué de la maison Pleyel.

La partie théâtrale a été un peu écourtée par suite de l'indisposition d'un interprète.

L'air de *Roland* de Lully a été chanté avec autant de feu que d'intelligence par M. Engel, qui a dit ensuite un duo très curieux avec Mme Gramaccini. Ce duo, extrait de la *Rosaura*, opéra semi-serieux de Scarlatti, contient des oppositions de style, une observation de caractères, qui sont la base de l'opéra moderne; on est très étonné de retrouver, si loin de nous, une telle précision, une telle souplesse.

La séance s'est terminée par un chœur superbe extrait du *King Arthur*, opéra de Purcell. Ce chœur, qui date pourtant de 1691, présente une analogie accentuée avec certains chœurs de Hændel, sonneries de trompettes, rudesse de rythme, disposition large et claire de l'harmonie. Il était précédé d'une *Passacaille* avec chœur, bien intéressante par le travail serré des différentes périodes sur un thème de « basso ostinato ».

La prochaine audition comprendra Bach et Hændel. MARCEL REMY.





La reconstruction de l'Opéra-Comique

On reconstruit l'Opéra-Comique! Telle est l'invraisemblable nouvelle qui courait les journaux ces jours derniers. D'abord, on a cru à une manœuvre de Bourse ou à l'expédient d'un gazetier désireux de faire monter le tirage de sa feuille. Mais les journaux d'informations répétaient la nouvelle, donnaient des détails : on aurait vu des ouvriers, des échelles, une mise en train, etc.

La chose ainsi présentée demandait une enquête sérieuse et ne pouvait laisser indifférents les lecteurs du *Guide Musical.*

A leur intention et surmontant un effroi bien naturel, nous nous sommes transporté solennellement à l'endroit désert, désolé où, prétendent de savants assyriologues à bésicles, — et cela est contesté du reste, — s'élevait jadis le temple de l'art musical éminemment national : *campos ubi Troja.*

Après de minutieuses investigations, nous avons pu jeter un regard profane dans l'enceinte sacrée par une fente de la palissade impénétrable.

Qu'avons-nous vu? Rien d'abord, si ce n'est la végétation tropicale (beaucoup trop même) qui se prélasse sur les ruines, sûre de l'impunité et des droits acquis.

Puis, habituant notre œil aux reflets des boîtes à sardines et des tessons de porcelaine, qui émaillent cette prairie urbaine, nous avons distingué, — sous réserve de berlue, — un vague échafaudage qui escalade les pignons des maisons voisines, restées debout après l'incendie.

A quoi tend ce cérémonial? On se perd en conjectures. Vont-ils reconstruire en commençant, comme les Chinois, par le toit? Ce ne serait que conséquent avec les chinoiseries dont la question de reconstruction a été entourée. Ou bien veut-on consolider les ruines? Ce serait prudent. Ou encore l'échafaudage est-il élevé par une agence de publicité qui veut placer des tableaux-réclames sur les panneaux improductifs de ces immeubles? C'est là le plus vraisemblable.

Constatation déplorable, l'effet de la nouvelle a été nul. Les Parisiens sont restés froids. Ingrats mélomanes.

Cela les laisse indifférents; ils s'étaient si bien habitués à se priver du nécessaire.

Alors? Si on ne *le* reconstruisait pas?

M. R.





Bach et Marcello

AU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES

Bien intéressante et instructive la juxtaposition du *Magnificat* de Bach et du *Psaume XVIII* de Marcello, au dernier concert du Conservatoire de Bruxelles. M. Gevaert excelle dans la composition de programmes de ce genre, offrant à l'auditeur des pièces capitales de grands maîtres, en qui l'on peut dire que se résument les aspirations souvent très diverses d'une même époque et l'esthétique particulière de races différentes. La renaissance italienne est tout entière dans l'admirable *Psaume* de Marcello, et l'on a toute l'étonnante richesse harmonique de l'art allemand dans le *Magnificat* de Bach. Les deux œuvres sont contemporaines, toutes deux du commencement du XVIIIe siècle. Et combien différentes, cependant, pour le fond et pour la forme ! Ici, l'extraordinaire efflorescence du contrepoint enroulant ses fines arabesques, ses surprises harmoniques autour de chants d'une profondeur idéale de sentiment ; là, la clarté de la ligne mélodique, le charme souverain de la voix humaine, une curieuse recherche de l'effet extérieur, pittoresque et un sens dramatique saisissant. Ç'a été pour les délicats une jouissance esthétique incomparable.

Le *Magnificat* est l'une des œuvres capitales de Bach, elle date de la pleine maturité de son génie. Bach l'avait composé en 1723, pour les fêtes de la Noël, et, dans sa forme primitive, entre les différentes parties du *Magnificat* proprement dit, s'intercalaient des chants, airs et chorals composés sur des paroles allemandes s'appliquant directement à la fête religieuse du jour. Ces parties intercalées ne s'exécutent plus guère aujourd'hui, tout au moins dans les concerts.

Le *Magnificat* proprement dit est composé sur le texte liturgique latin, pour cinq voix, avec accompagnement de flûtes, hautbois, trompettes, timbales, quatuor et orgue. Ce qui en rendait l'exécution au Conservatoire particulièrement intéressante, c'est la restitution de l'instrumentation original. On sait que M. Gevaert a fait construire par M. Mahillon des hautbois d'amour et des trompettes-clarino sur les modèles de la belle collection d'instruments anciens du Conservatoire (1). Il n'y a pas seulement là une curiosité de raffiné, mais un artistique souci de musicien. De quel charme pénétrant la sonorité voilée du hautbois d'amour pénètre tout l'accompagnement du bel adagio *Quia respexit humilitatem;* et plus loin, dans le *Gloria* et le *Fecit potentiam*, quel éclat la sonorité aiguë de la trompette jette sur le puissant développement du chœur et de tout l'orchestre ! L'emploi des deux instruments ici n'est pas un pur caprice du compositeur, il est justifié par le sens du « poème » et réellement caractéristique.

(1) Voir l'*Annuaire du Conservatoire* de Bruxelles, année 1890, pp. 140 et suiv.

Dans cette belle œuvre, si riche, si pleine, d'un sentiment à la fois si pénétré au début et si exubérant à la fin, il y a deux perles incomparables : l'énergique aria du ténor *Deposuit potentes*, avec ses traits persistants de violon, et l'air d'alto qui le suit, avec ses délicates et charmantes arabesques des flûtes s'enroulant autour d'un chant d'une grâce et d'une douceur divines. Ceux qui connaissent la partition ont remarqué que, dans l'air du ténor, M. Gevaert avait à plusieurs reprises fait exécuter sur la quatrième corde les dessins des premiers violons. Pareille interprétation certainement était inconnue du temps de Bach. Ces deux airs ont d'ailleurs été très bien chantés par Mlle Flament et par M. Demest. L'exécution vocale, pour le reste, a laissé quelque peu à désirer, en raison peut-être des mouvements extrêmement lents pris par M. Gevaert. Ni Mlle Kleyn, ni Mlle Artot, ni M. Maas ne parvenaient à tenir suffisamment le son. Quant à la partie chorale, elle a été, comme toujours, d'une richesse et d'une ampleur de sonorité remarquables, ce qui n'a pas empêché l'orgue d'écraser par moments presque complètement les voix. Il y a là une erreur de M. Mailly qui doit être relevée. Le rôle de l'orgue est d'accompagner, non de dominer. On a, sur le rôle que Bach entendait assigner à l'orgue, des indications non seulement traditionnelles, mais écrites et précises, qui ne se concilient pas avec cet emploi abusif du grand jeu et des accords plaqués (1).

Pour le *Psaume XVIII* de Marcello, le programme indique la date de 1720. D'après la *Storia della musica sacra* de Francesco Caffi, les vingt-cinq premières compositions écrites par Marcello sur la paraphrase des Psaumes de David de son ami Ascanio Giustiniani, auraient paru seulement en 1724, à Venise, et les vingt-cinq dernières en 1726 et 1727. Le XVIIIe est le plus important et passe pour le plus beau de la série. Il est particulièrement remarquable par les emprunts que le maître y fait aux intonations des juifs d'Orient et d'Espagne pour le même psaume. Il y a notamment un chœur qui se développe sur un thème espagnol chanté par le violoncelle obligé, qui est de la plus pénétrante beauté : et le saisissant dessin des basses, dans le quatrième verset, simulant le battement des flots sur des harmonies longuement suspendues, est d'une hardiesse bien curieuse pour l'époque. Toute l'œuvre est, du reste, d'une élévation de style, d'une force à la fois et d'une tendresse d'inspiration que bien peu de maîtres ont égalée.

(1) Voyez notamment le *Sébastien Bach* du Dr Spitta, tom II, pp. 124 et suiv.

Avec moins de richesse dans les harmonies que chez Bach, avec plus de simplicité dans l'ornementation figurative des parties, il n'y a pas moins de grandeur et de majesté dans l'ensemble de la composition, et l'on reste confondu de la puissance expressive de cette musique, malgré la prédominance des formes scolastiques de l'époque.

L'exécution du *Psaume XVIII* par le puissant ensemble du chœur des concerts et de la classe préparatoire de chant choral a été tout à fait digne de l'œuvre, et elle a produit une profonde impression.

De tels concerts sont de rares et bien extraordinaires plaisirs de l'esprit et l'on ne peut assez en exprimer sa gratitude à l'homme éminent qui les prépare avec un soin jaloux et un souci minutieux de la perfection également précieux et rares. MAURICE KUFFERATH.



REPRISE DE *SIGURD*

AU THÉATRE DE LA MONNAIE

M. Reyer n'eût pas éprouvé une bien vive satisfaction à assister à la reprise de *Sigurd* qui nous a été servie cette semaine à la Monnaie; il est même probable qu'il ne se fût pas fait faute d'exprimer vertement à qui de droit sa mauvaise humeur pour la peu brillante exécution qui vient d'être donnée de son œuvre.

Exécution peu brillante sous tous rapports. Les interprètes, pour la plupart, ou n'étaient pas en voix, ou n'ont pas toute la voix que réclament leurs rôles. Au nombre des premiers, l'on peut citer M. Cossira, dont l'organe semblait avoir subi les atteintes du brouillard de ces derniers jours; quelques pages de demi-teinte seulement lui ont été favorables. Mlle Wolf aussi paraissait n'être pas en possession de tous ses moyens vocaux. La voix de M. Seguin, qui montre une tendance à gagner en gravité, a quelque peine à décrocher les notes élevées du rôle de Gunther, et, de même, le rôle de Hagen a paru planer trop fréquemment vers les sommets de la voix de basse pour réussir à M. Dinard; celui-ci, en outre, ne s'était pas suffisamment débarrassé, sous les traits du farouche guerrier, de la bonhomie qu'il donnait récemment, avec une réelle justesse, au père d'Angélique dans le *Rêve*. Mlle Lejeune, sans doute en d'assez mauvaises dispositions vocales, s'est montrée insuffisante dans le rôle d'Hilda, et sa voix y a eu de fréquents écarts de justesse. Seule Mlle Tanesy s'est acquittée de sa tâche avec aisance; exécution musicale très soignée, correcte en tous ses détails, mais où l'on souhaiterait une émotion plus communicative, une plus grande variété d'accent. Inutile de dire que le souvenir vivace laissé par la grande artiste qui créa ici le rôle de Brunehilde rend le public difficile à satisfaire. N'oublions pas M. Rey, dans le rôle du prêtre d'Odin, un rôle où la voix de M. Renaud sonnait avec une si belle ampleur; l'interprète actuel n'en a su tirer aucun parti; il l'a chanté d'ailleurs dans une langue inconnue des philologues les plus érudits.

La reprise de *Sigurd* avait été préparée il y a quelque temps déjà, pour passer avant *Orphée*, dans le cas ou la rentrée de Mlle Armand aurait dû subir de nouveaux retards. C'est à cette circonstance sans doute qu'il faut attribuer la mauvaise exécution d'ensemble à laquelle nous venons d'assister! Jamais l'on ne vit représentation aussi imparfaitement mise au point.

Les chœurs ont fréquemment manqué de mesure et de justesse, et leurs mouvements scéniques paraissaient abandonnés à leur peu artistique fantaisie; les entrées se sont faites tardivement, sans coordination, et, au dernier acte, on a failli assister à une collision entre choristes des deux sexes. Mais c'est surtout la machination et la partie matérielle de la mise en scène qui ont réservé aux spectateurs de cette soirée mémorable les surprises les plus pittoresques. La lune, qui présente son disque lumineux dans un des tableaux du deuxième acte, a eu la coquetterie de se faire désirer, et elle n'a montré son éclat, soudainement, que bien après la dispersion des nuages, fort défraîchis, qui masquent le changement de décor. Les rayons de lumière électrique, qui éclairent les ébats assez naïvement réglés des elfes et des kobolds, ont tardé à prendre les teintes variées dont on colore ces tableaux puérilement féeriques, et l'on a entendu une voix bien timbrée, et qui mériterait d'avoir à remplir un plus éloquent office, lancer avec éclat le mot *bleu*, plusieurs fois répétés; certains spectateurs cherchaient en vain dans leur livret la trace de ces interpellations, que M. Reyer avait d'ailleurs négligé de mettre en musique. Enfin, dans ce même acte, fertile en

anicroches de tous genres, l'on a pu constater que Brunehilde élevait des cygnes sous sa couche, ce qui explique d'ailleurs qu'elle se soit servie de ces gracieux palmipèdes pour se faire conduire au bourg de Gunther.

Au dernier acte, l'apothéose a eu des balancements de corps, des mouvements de bras, auxquels on n'était pas habitué et qui en ont fait un tableau d'une animation bien inattendue. Enfin, il faudrait plusieurs pages du *Guide Musical* (nouveau format) pour relever tous les épisodes divertissants auxquels a donné lieu la mise en scène de l'opéra de M. Reyer. Qu'eût-ce été, s'il se fût agi d'une œuvre nouvelle?

J. Br.

Chronique de la Semaine

PARIS

Au deuxième concert donné par le quatuor de M. A. Lefort, le 22 décembre, à la salle de la Société de Géographie, était inscrit au programme un quintette pour piano et cordes d'un jeune compositeur suédois, M. Sinding. Des variations pour piano, qui avaient été exécutées aux concerts Philipp, pouvaient déjà donner une assez bonne idée du talent de ce musicien, encore peu connu en France. Son quintette a été une déception : œuvre sans valeur, mal agencée, sans originalité, dans laquelle on retiendrait difficilement une idée mélodique de quelque intérêt, où l'harmonie et, encore plus la sonorité des instruments à cordes sont défectueuses. Le talent des exécutants, Mme Herman, MM. Lefort, Tracol, Gianini et Casella, n'a pu réchauffer cette composition qui nous arrive du Nord. La sonate pour piano en *fa* majeur de Grieg, malgré des remplissages regrettables, a des parties charmantes de grâce et d'imprévu Deux fines mélodies de M. Alexandre Georges ont été interprétées par M. Mazalbert, et le beau quatuor à cordes en *mi* mineur de Mendelssohn a été brillamment enlevé par M. Lefort et sa petite phalange.

H. I.

Au concert d'Harcourt du 24 décembre, Mlle Clara Janiszewska a obtenu, une fois de plus, un très brillant succès. Quoique la part réservée au piano dans cette séance de Noël fût relativement peu importante, la jeune virtuose a pu déployer toutes ses qualités de véritable artiste : précision et sûreté du rythme, charme infini du toucher, intensité du sentiment, grâce et intelligence du style, dans le célèbre prélude (*Chant des Anges*) et l'étude en *ut* de Chopin, et la *Fileuse* de Mendelssohn.

A cette même séance, M. Eugène Gigout, le brillant organiste de l'église Saint-Augustin, directeur de l'Ecole de musique religieuse fondée par Niedermeyer, a exécuté en maître, — sur de vieux noëls populaires, — des improvisations ravissantes, toutes pleines de charme, d'ampleur et de haute maestria

Le jour de Noël, les Chanteurs de Saint-Gervais ont donné une seconde audition de la *Messe du pape Marcel*, cette fois avec l'adjonction du *Credo*, qu'ils n'avaient pas chanté jusqu'à présent. Faut-il revenir encore sur les mérites de ces exécutions, qui sont de véritables fêtes intellectuelles?

Les Chanteurs sont maintenant en possession de cette souplesse qui donne à leur exécution l'aspect chatoyant et animé ; M. Bordes est arrivé à ce résultat de leur donner une âme collective. Le *Credo*, tout merveilleux qu'il est — oh! l'*Homo factus est* — n'a pourtant pas produit l'impression de s'élever au-dessus du reste, ce qui serait bien difficile, il est vrai.

Trois motets ont été intercalés dans le courant de la messe; à l'offertoire, l'extatique *Magnum mysterium* de Vittoria, ce chaste joyau, source claire d'émotion. A la communion, *Hodie Christus* de Nanini, charme naïf. A la sortie, le motet de Gabrieli, *Angeli archangeli*, a été complètement couvert par le bruit des chaises remuées, du piétinement hâtif, des congratulations chuchotées. C'est qu'elle laisse un peu à désirer, la tenue de l'assistance à Saint-Gervais. Convient-il que les effusions de Vittoria soient ponctuées des chocs sur les dalles de la canne d'un bedeau qui profite d'un pianissimo pathétique pour dire d'une voix fausse: « Pour l'entretien de l'église, s'il vous plaît? »

Que penser, pendant que les séraphins évoqués par Nanini chantent éperdument « Noië, Noië », que penser du bruit des mâchoires des assistants mastiquant le pain bénit, selon la coutume qui se maintient dans les églises parisiennes?

Et les répons liturgiques par les chantres du chœur? Une mélopée maussade, un plain-chant impuissant, gastéropode, qui fait penser, en contraste avec les Chanteurs, à l'Ilote des anciens. D'une phrase simple et nette, comme *Dignum et justum est* de la préface, ils font un long brouhaha de tombereau passant sur un pont de fer. Les « amen » se prolongent en échos d'avalanche.

On a bien du mal à conserver intactes les pures impressions d'art que procurent les Chanteurs. Pourquoi tant d'ombres encore dans les coins du flambant vitrail qu'ils ont si noblement restauré?

M. R.

Une excellente société chorale, les Orphéonistes belges de Paris, dirigée par M. Julien Piot, a fêté jeudi, par un grand banquet, le onzième anniversaire de sa fondation.

Crée en 1882 par son directeur actuel, la jeune société s'appelait à cette époque « les Enfants de la Belgique ». Elle a pris part en ces dernières années à beaucoup de festivals et de

concours, et elle a remporté de nombreuses récompenses à Saint-Germain, Saint-Denis, etc. Le grand prix d'honneur lui fut décerné à Ivry.

Elle se rendit à Verviers, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la Société royale de chant en 1886, où elle obtint une médaille et un prix de mille francs. Sa bannière est ornée d'une quarantaine de médailles.

M. Julien Piot, un Louvaniste de naissance, est premier prix de violon et de composition du Conservatoire royal de Bruxelles. Il est l'auteur d'un ouvrage sur le violon, qui lui valu en France les palmes académiques.

Les *Sept Paroles* de Théodore Dubois ont été exécutées avec le plus vif éclat à l'église Saint-Bonaventure de Lyon. Les interprètes étaient au nombre de deux cents et l'exécution a été fort belle. Le maître s'y était rendu lui-même et a joué deux pièces d'orgue de sa composition : la *Marche de Jeanne d'Arc* et la *Toccata*.

BRUXELLES

La seconde audition de la *Messe solennelle de Noël* de M. Fernand Le Borne, à Sainte-Gudule (où elle avait été interprétée en 1889), a été pour les initiés un hommage à la perspicacité de Gounod, qui déplorait, suivant M. Le Borne lui-même, la voie où celui-ci s'engageait. Non que l'œuvre n'ait de ci, de là, quelques fragments bien venus, tels l'*Agnus Dei* et le *Benedictus;* mais, d'allure tapageuse, elle se ressent par moment de quelques maîtres français, repique à son profit des motifs altérés de *Lohengrin* et de la *Walkyrie;* le *Credo* est hésitant et décousu, et, bien que l'ensemble ait du caractère, les chœurs sont soumis à trop de sautes brusques, le travail d'orchestre trop laborieusement étudié et la trame générale trop dramatique pour que le mysticisme simple et si profondément poignant de Palestrina n'ait pas hanté les auditeurs à la fin de cette œuvre mouvementée et d'une discutable impressionalisme. A. V.

Le temps et l'espace nous font défaut aujourd'hui pour rendre compte de la première de *Miss Robinson*, de MM. Paul Ferrier et Varney, au théâtre des Galeries.

Bornons-nous à enregistrer le brillant succès de cette nouveauté, grâce à une mise en scène extrêmement luxueuse et au talent distingué de Mlle Netty Lynds, et de M. Herault. *Miss Robinson* sera donné en matinée aujourd'hui et demain lundi, à l'occasion du jour de l'An.



On veut nous faire mettre flamberge au vent à propos d'un articulet très tranquille où nous avons donné notre avis sur une chanteuse qu'ont pu apprécier les abonnés du Théâtre de la Monnaie et les habitués de nos concerts.

M. Lucien Solvay nous adresse deux lettres d'injures qui équivalent à une provocation en duel, et bien qu'il mette en cause, avec une désinvolture qui ne peut être que de l'inconscience, la femme encore plus que d'artiste, il va jusqu'à nous inviter à faire lire ces lettres à nos amis, « à qui vous voudrez, à tout le monde, je vous y autorise; je vous en supplie même. »

M Lucien Solvay nous demande de le couvrir de ridicule, et franchement la tentation est forte. Mais il s'agit d'une femme et nous résistons.

Quant au duel, c'est une plaisanterie. Dans l'armée où l'on est très chatouilleux sur le point d'honneur, on a institué des conseils d'officiers, pour empêcher les duels ridicules. Il est inadmissible qu'un critique doive aller sur le terrain parce qu'il a dit d'une artiste « qu'elle a chanté de façon à ne donner une idée favorable ni de sa méthode de chant, ni de sa voix, ni de sa compréhension des œuvres interprêtées », cela parce que la même artiste a su inspirer à un autre critique d'autres appréciations.

Que M. Solvay veuille nous faire épouser son sentiment de force, c'est trop comique. Et si nous prenions ses injures au sérieux, nous serions dupes. Nous n'avons pas envie de lui faire ce plaisir-là.

MAURICE KUFFERATH.

CORRESPONDANCES

BERLIN. — Hans von Bülow ne dirigera décidément plus les concerts philharmoniques. C'est M. Schuch, de Dresde, qui en aura la direction. Cette retraite du célèbre chef d'orchestre paraît compromettre l'existence des concerts philharmoniques, si l'on en juge par le petit nombre d'auditeurs fréquentant la Philharmonie depuis octobre. L'impresario Wolff, qui comprend la situation, s'est assuré, pour les cinq derniers concerts, le concours de Rosenthal, Clotilde Kleeberg, Halir, Scheidemantel, Lili Lehmann et Rubinstein, qui dirigera, en mars, une nouvelle composition. Souhaitons et espérons la réussite.

Quoique souffrant, Hans von Bülow fait toujours des calembours : « Je suis plus que Biergartner », aurait-il dit dernièrement à un visiteur en jouant sur le nom du chef d'orchestre de l'opéra Félix Weingartner !

Au cinquième concert philharmonique, *Sapho*, nouvelle ouverture de Goldmark, achevée au mois d'octobre dernier et exécutée pour la première fois à Vienne, sous la direction de Hans Richter. Comme toutes les œuvres de Goldmark, *Sapho* se distingue par une riche couleur orchestrale. L'œuvre débute d'une façon très originale : de larges accords arpégés par la harpe solo et sur lesquels le hauthois chante, plus tard, une mélodie dans un mode grec. Le thème de l'allegro, quoique à quatre temps, rappelle les premières mesures du *Wallenstein* de d'Indy. Ajoutons que la tonalité *sol* bémol majeur (pas des plus aisées pour

les archets) donne à cette œuvre une teinte toute particulière.

M. Schuch a dirigé dans la perfection l'ouverture d'*Anacréon* de Chérubini ; la symphonie en *ut* de Schumann, par contre, a manqué de nuances et de clarté, surtout dans le finale. Comme soliste, Mme Theresa Carreno-d'Albert, qui a eu tort de jouer le concerto en *mi* mineur de Chopin, qui n'est pas écrit pour elle. Trop de « con bravura » et pas assez de poésie dans son jeu ; tous les forte (relatifs chez Chopin) du premier allegro, exagérés, hachés.

Le docteur Muck a encore dirigé le dernier concert de la chapelle royale. Programme consacré à Beethoven : les ouvertures d'*Egmont* et de *Léonore* n° 2 et les symphonies en *si* bémol et en *ut* mineur. Je n'ai pu y assister, étant allé entendre les concerts Richter, à Leipzig. E. B.



LEIPZIG. — Le saint Jean du wagnérisme, Hans Richter, est venu diriger deux concerts à Leipzig. L'orchestre n'était pas le sien, comme je l'avais d'abord annoncé, mais celui de la Philharmonie de Berlin. Le premier concert était consacré à Beethoven et à Wagner : l'*Eroïca*, *Siegfried-Idyll*, les préludes des *Meistersinger*, de *Tristan* et de *Parsifal*. L'exécution des œuvres de Wagner a été toute une révélation, car, si Leipzig est la ville natale de Wagner, c'est cependant la ville qui en exécute le moins et le plus mal. C'est toujours ainsi. Le Gewandhaus, ce repaire de Beckmesser, exécute fort rarement du Wagner ; tout au plus en février, à l'anniversaire de la mort du maître ! Et alors, rien qu'une exécution froide, sans vie.

Pour Beethoven, Richter n'a qu'un rival : Hans von Bülow. Si l'orchestre de celui ci arrive à plus de clarté encore, il n'a cependant pas l'élan, la fougue de celui de Richter.

Au second concert, les ouvertures du *Carnaval romain* et l'*Académique* de Brahms, les symphonies en *ré* mineur de Schumann et inachevée de Schubert, deux œuvres favorites de Richter, et la rhapsodie en *ut* dièse de Liszt, dont l'exécution a valu au chef d'orchestre des ovations sans fin.

Assister à de tels concerts est bien une des plus grandes jouissances musicales que l'on puisse éprouver. Le haut poste qu'occupe Hans Richter à l'Opéra de Vienne nous rend malheureusement ces jouissances trop rares !

Le Gewandhaus donnera, en janvier, la Messe en *ré* de Beethoven. E. B.

ANVERS. — Au Théâtre-Flamand, première représentation de *Liederik*, opéra de P. Billet et J. Mertens. Les amours du paysan Stéphane et de la paysanne Berthilda, un moment troublées par la jalousie et les intrigues de Liederik, l'intendant du comte, forment le fond du livret naïf sur lequel M. Mertens a écrit une partition chantante et mélodique.

Il serait pourtant difficile, à en juger par la partition qui nous occupe, de dire quelles sont les réelles tendances du musicien.

Par la forme, *Liederik* se rapproche de l'opéra comique français, les voix étant souvent traitées à l'italienne.

Les tendances wagnériennes de M. Van der Linden, qui dans *Leiden Ontzet* a singulièrement abusé du *Leitmotiv*, ne paraissent point être du goût de M. Mertens. Celui-ci s'est contenté d'écrire un certain nombre d'airs et de duos, qui servent (il faut bien le dire) à faire briller le chanteur, mais n'aident nullement au développement de l'action.

Nos jeunes artistes en ont largement profité pour se faire valoir dans les rôles qui leur étaient confiés. Le ténor, M. Leysen, a fort bien réussi quelques notes élevées que nous ne lui connaissions pas encore.

Mlle Saphir, dans un rôle à vocalises, a su montrer de la méthode, et Mlle Levering a été charmante sous les traits de Berthilda.

M. Baets est excellent dans le rôle de Liederik. La voix est sympathique et l'artiste a une diction très claire ; nous lui conseillons pourtant d'éviter de forcer la note ; de là un chevrotement désagréable.

M. Mertens, qui assistait à la représentation, a dû être satisfait de l'accueil sympathique qu'a reçu son œuvre.

Tantalus, dont nous avons constaté le grand succès, la semaine dernière, a encore impressionné davantage à la deuxième représentation Quelle unité entre le poème et la partition ! Quelle vérité dans les accents dramatiques de cet orchestre, que Fibich manie avec un art si parfait.

Voilà une œuvre de tendance toute moderne ; rien n'y est sacrifié à l'effet, action et musique se développent d'une façon toute logique. La tétralogie tchèque mériterait d'être entendue dans un grand centre comme Bruxelles. Le succès artistique d'une telle entreprise n'est pas douteux.

A. W.

La Société royale des chœurs a repris sa série de concerts. Mlle Cardon, de Bruxelles, a su conquérir d'emblée les suffrages des membres. M. Bresou est en progrès, sous le rapport du style et de l'émission du son. C'est un chanteur doué.

M. Van Avermaete, l'excellent professeur de notre Conservatoire, s'est fait entendre dans un Concertstück avec orchestre, de sa composition, où il y a de la grâce et une remarquable clarté dans la disposition des parties chantantes.

Le public a fait un accueil des plus chaleureux au compositeur, et, après sa délicate *tarentelle*, M. Van Avermaete a été l'objet d'une véritable ovation

La section symphonique, sous la direction de M. Léon Rinskopf, a exécuté le *Menuet* de Bocherini et le *Mélodrame* de Guiraud ; il est à regretter que les morceaux symphoniques aient été si peu nombreux.

GAND. — Deux choses, à signaler, cette semaine : la distribution des prix du Conservatoire, avec audition des élèves lauréats, la reprise d'*Hérodiade* au Grand-Théâtre.

L'audition des élèves lauréats a été peu bril-

lante, sauf pour la classe de déclamation néerlandaise de Mme Jeanne Stevens, qui, en moins d'une année, est parvenue à façonner des élèves d'avenir. Citons hors de pair le nom de Mlle Marie Denys, qui a fait apprécier de rares qualités de tragédienne dans des fragments du premier acte de la traduction de la *Médée* de Legouvé, et Mlle Jeanne Schaurwliege, qui lui donnait la réplique dans le rôle de Créuse. Pour le reste, nous garderons le silence, nous contentant de faire observer que beaucoup de premiers prix d'art de la scène et de chant seraient incapables de se produire sur les planches, avec chance de succès, même dans des rôles très effacés

La reprise d'*Hérodiade* aurait été un beau succès si la direction n'avait trop présumé des forces de Mlle Dumont, lauréate de notre Conservatoire, à qui l'on avait confié l'emploi de Salomé. Mlle Dumont est gauche et maladroite en scène, la voix est faible, quoique juste jusqu'au *fa* du régistre aigu. A partir de cette note, la justesse perd tout ses droits, au grand dam de l'oreille des spectateurs.

Disons franchement que Mlle Dumont a complètement gâté un ensemble excellent. MM. Coulon et Larrivé feront bien de songer à remplacer cette artiste, qui pourrait finir par impatienter le public et gâter complètement la bonne impression des dernières reprises de *Lakmé*, *Sigurd* et *Manon*. A part cela, tous les artistes et les choristes méritent de sincères éloges.

L'orchestre n'a cessé de dominer les voix. M. Amalou devrait se rappeler qu'autant Massenet excelle dans les passages de douceur et de demi-teinte, autant il est maladroit à manier les effets de vigueur : le compositeur français tombe alors trop facilement dans le tapage et écrase absolument les chanteurs. En tenant compte de cette considération, notre excellent chef d'orchestre fera disparaître un défaut d'exécution à la fois facile à éviter et fort peu agréable pour l'auditeur.



TOURNAI. — Le dernier concert de la Société de musique a été de nouveau un très grand succès pour cette remarquable institution.

La première partie du programme était réservée à Mlle Chaminade. Cette jeune artiste réunit à un haut degré deux qualités qui imprègnent profondément toutes ses œuvres : l'élégance française et la grâce féminine. Les chœurs ont admirablement interprété avec une finesse exquise son *Noël des marins* et ses *Filles d'Arles*, qui ont valu à l'auteur des applaudissements nombreux Elle n'a pas été moins appréciée comme pianiste, et Mlle Neyt a chanté plusieurs de ses mélodies.

M. Bourgault-Ducoudray, l'érudit professeur du Conservatoire de Paris, figurait aussi au programme avec quelques-unes de ses très intéressantes chansons bretonnes.

Diane, le poème antique de Benjamin Godard, est d'une belle ordonnance, développée avec soin; mais, en somme, très superficielle Cette œuvre est, en outre, d'une exécution fort difficile, exigeant de nombreuses études pour atteindre un maigre résultat. Les chœurs et l'orchestre se sont néanmoins merveilleusement acquittés de leur tâche ingrate.

Il y avait encore au programme une attraction exceptionnelle, Mlle Dudlay, de la Comédie-Française. Elle n'avait à dire que deux morceaux, entre autres la très belle *Ode à Beethoven* de M. Guilliaume, mais elle a tellement empoigné son public et a causé une si profonde impression qu'on lui en a redemandé trois autres, et, avec la meilleure grâce du monde, elle s'est prêtée à ces exigences. Il faut savoir gré à la Société de musique de ce qu'elle met les Tournaisiens à même d'entendre chez eux des artistes de pareil talent.

J.-S. Bach et Hændel terminaient la soirée par deux compositions d'une nature toute différente, le célèbre *Aria*, d'un côté, pour orgue, violon, solo et quatuor, et de l'autre, le non moins célèbre *Alleluia* du *Messie*, enlevé dans la perfection par les chœurs et l'orchestre, et nous ajouterons que ce sont ces deux grands maîtres du XVIIIe siècle les triomphateurs de la soirée !

Cela prouve une chose, c'est l'évolution bien marquée et le progrès considérable qui s'accomplissent chaque année chez notre public musical depuis l'existence de notre excellente Société de musique.



LIÉGE. – C'est par un très heureux début que s'est ouverte, vendredi dernier, la première des séances musicales qu'organise chaque hiver le comité de musique de la Société d'Emulation, celui de Mlle C. Kleeberg, la brillante pianiste qui ne s'était pas fait entendre encore ici.

Au *Concerto italien* de Bach, à la Sonate op. 31, no 3 de Beethoven et au Caprice sur des airs de ballet d'*Alceste* (Saint-Saëns) faisant valoir un art classique, concentré et précis, s'opposaient les *Papillons* de Schumann et les *Poëmes sylvestres* de Théodore Dubois, pièces charmantes dont le public a réclamé le bis, notamment pour les *Myrtilles* et la *Source enchantée*.

Puis des œuvres de virtuosité vétilleuse et piquante, choisies dans Mendelssohn, Chopin, Moszkowski, enlevées avec un étourdissant brio. Mlle Kleeberg a été très applaudie par un public connaisseur, malheureusement trop restreint.

Jeudi, concert de bienfaisance, avec un plantureux programme, organisé par le Cercle royal le Lion Belge, où l'on a entendu, l'excellente musique du premier régiment des guides Sous la direction de M. Julien Simar. Ces vaillants instrumentistes se sont prodigués dans d'ingénieuses transcriptions d'œuvres de Weber, Wagner, Bizet, Brahms, Chabrier et ont obtenu le triomphe auquel ils sont accoutumés. La Légia prêtait charitablement, aussi, à ce concert le concours de son puissant contingent de chanteurs, sous la direction de M. Sylvain Dupuis. Elle a enlevé d'abord un vif succès d'exécution et d'œuvre dans la *Nuit de Mai* (première exécution à Liége) de Th. Radoux, chœur écrit avec un très réel souci de la poésie et d'une débordante inspiration. A M. D. Demest était confiée la piquante sérénade qui traverse l'œuvre. Le majestueux et imposant chœur de Peter Benoit : *Moïse au Sinaï*, achevait la part considérable et triomphale apportée par notre première chorale dans cette superbe soirée.

Mentionnons encore un jeune baryton, M. Florissen, du théâtre de Verviers, auquel un bel

organe assure d'emblée le succès partout — mais qui doit acquérir, pour s'imposer, les indispensables qualités requises du chanteur; et Mlle Félicie Lamboray — lauréate de l'Ecole de musique de Verviers—qui intercalait dans ce programme viril, le charme de sa jolie voix, disant avec un goût réel et un sentiment juste plusieurs morceaux de Schumann, Brahms, etc.

M. F. Duysings, professeur à Liége et Verviers, a accompagné avec grand soin, surtout une aimable mélodie inédite de sa composition — qui sera bientôt populaire. A. B. O.



HASSELT. — Jeudi soir, a eu lieu la distribution solennelle des prix aux élèves de l'Ecole de musique, dirigée par M. Van der Heyden. La séance s'est ouverte par un concert, qui a permis au nombreux auditoire d'apprécier les résultats remarquables de l'enseignement de l'Ecole.

Le quatuor de Haydn, qui commençait la partie musicale, a été exécuté avec ensemble et avec une observation assez correcte des nuances, par MM. Wagemans, Janssen, Van den Branden et Quaedvlieg, quatre élèves de la classe de M. Marsick.

La petite Van der Heyden, âgée à peine de neuf ans, fille du directeur de l'Ecole, nous a surpris par l'agilité de ses doigts mignons dans une sonatine de Steibelt, ainsi que par son jeu correct dans l'accentuation des nuances et l'interprétation de ces quelques pages classiques. Mlle Bertha Brauns a enlevé son caprice *Folletto*, de Wachs, avec beaucoup de goût et de précision. C'est une élève qui promet, si elle veut bien étudier.

Le *Rêve d'Ariel*, un *Scherzo-valse* de Prudent ont été exécutés par Mlle Swinnen, une des élèves les plus fortes sorties du cours de piano de M. J. Van der Heyden.

La classe de violon (professeur M. Marsick), était représentée par une toute jeune fille, Mlle Sandini, qui a joué une sonate de Vivaldi, et par M. Jean Van den Branden, qui s'est distingué, dans le 23e concerto de Viotti, par un coup d'archet franc et une interprétation classique.

La classe de clarinette (professeur M. Wilmet), — qui va nous quitter, à la suite de sa nomination comme chef de musique au 2e lanciers, — était représentée par ses deux meilleurs élèves : MM. Désiré Poncin et Edouard Kusters. On a remarqué la pureté de son et le phrasé correct de ces deux élèves.

Le clou de la soirée a été l'exécution de l'*Actus tragicus*, cantate de J.-S. Bach pour chœurs et orchestre (130 exécutants).

M. Van der Heyden nous avait déjà donné, à d'autres concerts de l'Ecole, des chœurs du *Salomon* de Hændel, mais aucune œuvre encore de l'importance vocale de cette grande composition de Bach. L'interprétation a été remarquable par l'ensemble.

L'honneur en revient entièrement au chef de l'Ecole, M. Jules Van der Heyden, un musicien de race et de science, à qui ne manquent ni l'énergie ni le savoir pour mettre à l'étude les œuvres des grands maîtres.



AMSTERDAM. — Au premier concert de la Société Excelsior, sous la direction de M. Viotta, nous avons entendu la messe composée par Liszt pour le couronnement du roi de Hongrie, à Gran. Le public n'a pas paru goûter beaucoup l'œuvre. Il l'a écoutée au milieu d'un silence glacial. L'exécution de cet ouvrage difficile a laissé, d'ailleurs, beaucoup à désirer, manquant d'unité et paraissant de beaucoup au-dessus des forces chorales d'Excelsior. Celles-ci ont pris une revanche éclatante dans la *Nuit de Walpurgis* de Mendelssohn, auquel le public a fait un excellent accueil et où le ténor, M. Rogmans, surtout s'est distingué. Les soli de ce concert étaient confiés à des chanteurs néerlandais. Mlles Jacobson, Reinders, MM. Rogmans et Van Duinen.

Je ne connais pas un plus grand contraste que la messe de Liszt et la messe en *si* mineur de Bach, cette œuvre monumentale du maître immortel, exécutée, samedi, au concert de la Société pour l'Encouragement de l'Art musical, sous la direction de M. Röntgen, et qui a produit la plus profonde émotion, en dépit d'une exécution très médiocre sous tous les rapports. Les solistes mêmes, Mmes Uzielli et Fleisch, de Francfort, et M. Litzinger, de Berlin, n'étaient pas à la hauteur de leur tâche. Mme Uzielli paraissait mal disposée; elle a beaucoup mieux chanté en tous cas le lendemain, au troisième Beethoven-Concert, qui avait attiré un très nombreux auditoire au Concertgebauw. Elle a chanté les *Lieder de Claire*, de la musique d'*Egmont* et l'air de concert *Ah! perfido*, composé en 1796. La deuxième partie du programme se composait de la troisième symphonie, supérieurement exécutée sous la direction magistrale de Willem Kes, qui est décidément le premier capellmeister que les Pays-Bas possèdent en ce moment.

J'ai encore à mentionner le succès exceptionnel obtenu, au dernier concert philharmonique, par une cantatrice de Cologne, Mlle Charlotte Huhn, qui est une chanteuse dramatique remarquable, et où M. Henri Petri, actuellement concertmeister à Dresde, un excellent violoniste, un peu froid, a été vivement applaudi.

En attendant la première de *Samson et Dalila*, annoncée pour mardi prochain, l'Opéra-Français nous a donné *Hamlet*, un des ouvrages les plus faibles d'Ambroise Thomas. Mme Vaillant-Couturier a obtenu un succès d'enthousiasme dans le rôle d'Ophélie, bien que, pour ma part, Mme Andral m'ait paru bien supérieure dans le rôle ingrat de la Reine. Le baryton Barthini (Hamlet) a eu de bons moments, mais l'orchestre et les chœurs ont laissé à désirer.

L'Opéra-Néerlandais a osé nous donner la première représentation des *Pagliacci*, libretto et musique de Leoncavallo. Le libretto a été traduit métriquement en prose néerlandaise par M. van der Linden, le chef d'orchestre et l'auteur du *Siège de Leyde*, joué en ce moment à Anvers, au Théâtre-Flamand. J'ignore, et je ne puis affirmer, si l'orchestration des *Pagliacci* qu'on nous a jouée est réellement de Leoncavallo ou si, pour échapper aux droits et pour ne pas en perdre l'habitude, M. de Groot a fait arranger la partition d'orchestre sur la réduction pour piano par un musicien du cru. Quoi qu'il en soit, il est certain

que l'œuvre du jeune maître italien a reçu à Amsterdam, comme partout ailleurs, un accueil enthousiaste. Une des causes, selon moi, de l'enthousiasme produit partout par les premiers opéras de Mascagni et Leoncavallo, ces deux apôtres du « Verismo italien », c'est la supériorité de leurs libretti sur tout ce qui s'est produit en France et en Allemagne dans les derniers temps, et l'intérêt réel que le sujet des *Pagliacci* et de *Cavalleria rusticana* inspire. Quant à la musique de cet opéra, de couleur absolument moderne comme érudition, comme travail, comme forme et comme orchestration, elle est bien supérieure à *Cavalleria*, mais comme spontanéité d'inspiration mélodique, Leoncavallo ne semble pas égaler Mascagni, qui reste Italien envers et malgré tout, tandis que Leoncavallo est plutôt un éclectique. Quant à l'exécution de sa partition par l'Opéra-Néerlandais, elle a laissé beaucoup à désirer. Je n'ai que des éloges à décerner à M. Urelio, le baryton, et à M. Pauwels, le ténor, deux vétérans de l'Opéra-Néerlandais, sans oublier le chef d'orchestre, M. Van der Linden, qui s'est donné beaucoup de peine; quant à Mlle Vermeeren (Nedda), elle a été aussi malhabile comme comédienne qu'insuffisante comme chanteuse. Les chœurs et l'orchestre ont donné ce qu'ils ont pu.

Intérim.



MARSEILLE. — La concurrence est l'âme du commerce, dit-on. Elle l'est aussi de l'art et de toutes les productions humaines, et se nomme, en ce cas, l'émulation. Nous en voyons les bons effets dans l'ordre musical, par les soins et la recherche que mettent nos deux sociétés de quatuors à varier leurs programmes et à mériter notre estime. Cet état de choses a produit depuis trois ans une surexcitation on ne peut plus heureuse dans notre vie musicale, et c'est un spectacle très consolant, je vous assure de voir nos amateurs accourir en nombre à ces séances, écouter et discuter passionnément les œuvres si différentes qui nous sont données, comparer l'art ancien à l'art moderne, et en tirer profit et enseignement.

Le quatuor Lantier nous a fait connaître à sa seconde séance, le quintette avec clarinette, de Brahms. Cet ouvrage a trouvé ici un succès aussi grand que chez vous. Deux répétitions préalables auxquelles ces messieurs avaient convié leurs abonnés, ont pu en faciliter la compréhension et le faire connaître dans tous les détails de sa facture, comme dans toute l'intimité et la profondeur de sa pensée. Il n'y a eu qu'une voix pour proclamer ce quintette comme une des œuvres les plus considérables venues depuis Beethoven; et les lignes — reproduites sur le programme — par lesquelles votre collaborateur Van Santen Kolff exprime son opinion, ont trouvé chez nous la plus exacte et la plus passionnée des confirmations.

Je ferai une simple remarque au point de vue de la constitution instrumentale de l'œuvre. En général, le timbre de la clarinette se marie fort heureusement aux instruments à cordes, et donne lieu à de délicieuses sonorités. Mais n'y a-t-il pas quelque anomalie à imposer dans l'*adagio* les sourdines aux cordes, pour en tirer une expression sonore à lequelle échappe et contredit le timbre forcément uniforme de l'instrument à vent? Ce défaut m'a toujours frappé dans toutes les compositions d'orchestre anciennes ou modernes où les sourdines se retrouvent, et je voudrais savoir l'impression des auteurs à ce sujet. En l'état, je crois qu'il ne peut y avoir qu'une exécution extraordinairement habile des *bois* et des *vents* capable d'atténuer un peu ce disparate.

Je le répète, l'effet du quintette a été considérable et a grandi beaucoup l'auteur dans l'opinion de nos musiciens. Il faut vous dire que Brahms est peu répandu ici. En dehors d'un salon privé dans lequel une femme d'esprit, musicienne de talent peu commun, a instauré un véritable culte pour lui, les occasions ont toujours été très rares de le connaître. Une sonate, un quatuor, quelque fragment vocal, voilà tout ce que je me rappelle avoir entendu en public de Brahms et toutes les instances adressées à nos concerts classiques, pour introduire enfin quelque symphonie de ce grand maître dans leurs programmes, a jusqu'ici inexplicablement échoué. Ce n'est pas la première faute qui soit à reprocher à ces messieurs, comme je vous le disais dans ma dernière chronique.

Dieu sait si j'aime et si j'estime Saint-Saëns, mais je dois à la vérité de déclarer que sa sonate pour piano et violoncelle op. 32 a terriblement souffert du voisinage de Brahms. Il me semble bien pourtant que cette sonate n'est pas à la hauteur du trio et du quatuor par exemple; je n'y vois que des qualités estimables, et, ma foi, j'avoue que l'estimable seul, dans l'art, est proche parent de l'inutile et du fastidieux. Le temps nous manque, et la vie ne suffit pas aux chefs-d'œuvre; pourquoi s'attarder alors aux choses inférieures? Il est vrai aussi que le répertoire de l'excellent en tout genre est borné, et qu'il faut un peu descendre pour l'alimenter.

La Société Lantier annonce pour ses deux dernières séances le deuxième trio de Saint-Saëns, la sonate avec alto ainsi qu'un quatuor de Rubinstein, enfin le septuor et le quatuor en *ut* dièze de Beethoven.

De son côté, la Société Roche, qui donne six séances, a déjà exécuté les 10e et 11e de Beethoven, une sonate avec violoncelle de Raff, qui a médiocrement plu, soit au point de vue de la composition proprement dite, soit comme effet spécial à l'instrument, et, enfin, un quatuor de Rubinstein pour instruments à cordes seuls.

La Société des concerts, elle, ayant le choix entre les œuvres et les maîtres, a choisi, quoi? la *Vierge* de M. Massenet, suivant en cela probablement le calcul de l'auteur; elle s'est dit que *Marie-Madeleine* ayant plu, il y avait là comme genre et comme auteur une mine à exploiter, et elle a adopté la *Vierge*, en attendant sans doute le complément de la trilogie, *Eve*. Trois auditions en ont

été données, mais je doute que les deux dernières aient été fructueuses, car, rompant avec les habitudes de bienveillance que, dans un esprit mal entendu de sauvegarde pour l'institution, elle s'est imposées, la presse a été unanime pour dire son fait à cette production inférieure et pour critiquer la Société d'un choix si malencontreux, alors que tant d'autres chefs-d'œuvre sont par elle écartés. Le note la plus vive a été donnée par le *Sémaphore*. « Eve, Marie, Jésus, dit-il, figures d'une poésie grandiose et touchante, exigent de l'artiste, à défaut du génie, à défaut de la foi, une représentation congruente à leur nature et à leur rôle, c'est-à-dire de la dignité, du respect, du talent, avec du sens commun. Nous avons pu passer a la *Madeleine* de M. Massenet sa piété et son amour suspects pour l'Homme-Dieu, au prix des accents séduisants qui les exprimaient. Mais dépouillée de ces charmes précieux, la *Vierge*, roucoulant un duo avec l'ange Gabriel, ne nous apparaît plus que dans le grotesque de sa tentative et le néant de son impuissance. »

Il y a aussi le théâtre. Celui-là désarme la critique et ferait enchérir les points d'exclamation, je veux dire d'indignation. Tout y est mirifique et fabuleux : la direction, partagée entre on ne sait combien d'associés, d'actionnaires et d'administrateurs, plus ignorants les uns que les autres; le règlement, entre les mains d'une commission composée de trois abonnés et quatre conseillers municipaux, lesquels s'arrachent, se repassent ou se renvoient les décisions relatives aux débuts; la troupe, formée d'un nombre invraisemblable de nullités, lesquelles trouvent encore des applaudissements et des panégyristes; le répertoire et les exécutions, qu'on croirait de cinquante ans en arrière. Nous en sommes encore, le croiriez-vous? aux *Mousquetaires de la reine*, à *Si j'étais roi* et au *Trouvère*, que l'on vient de reprendre après dix ans de délaissement. Il est vrai que vous en êtes bien, vous, à *Jérusalem !* Nous n'avons donc rien à vous envier; et la preuve, c'est que pour achever la ressemblance, on va nous redonner la *Nuit de Noël*, ballet de M. Stoumon, que vos directeurs nous firent connaître lors de leur passage ici, il y a cinq ans. Acte de reconnaissance, sans doute, de l'ancien pensionnaire de ces messieurs, devenu notre directeur actuel, M. Lestellier.

Si à cela vous ajoutez que, après deux mois d'exercice, les débuts ne sont pas terminés et que le défilé d'œuvres nous impose des séries interminables des opéras-scies du répertoire, vous comprendrez facilement que le vide se fasse dans la salle Beauvau, malgré la présence de M. Escalaïs, le fort ténor, dont les *ut* de poitrine parviennent seuls, à peine, à attirer quelques spectateurs.



REIMS. — Le théâtre de Reims vient de jouer pour la première fois un drame lyrique, *Rosemonde*, paroles de M. Ducros, musique de J.-A. Wiernsberger, dont une exécution avait déjà eu lieu l'année dernière à Tournai. *Rosemonde* a été très bien accueilli par le public de Reims, encore qu'il soit peu familiarisé avec le style du drame lyrique. La partition de M. Wiernsberger est une œuvre tout à fait moderne où l'orchestre n'a pas que le simple rôle d'un accompagnateur. M. Wiernsberger lui a donné une large part dans la conception dramatique. Si le premier acte, malgré ou peut-être à cause de la richesse d'orchestration, fait éprouver une sorte de sensation de monotonie, les beautés de la partition n'en sont pas moins nombreuses et d'aucunes sont d'un ordre élevé. Chaque fois qu'on y rencontre un dessin mélodique, il n'est pas banal, ni quelconque; la grande scène du sacrifice est très belle; l'invocation du grand prêtre et le chœur des *Lombards* dans la coulisse sont d'un bel effet. Le récitatif de Grimoald et la chanson à boire, que M. Grimaud a fait bisser, sont de grande allure. Au second acte, il faut signaler les strophes de l'amour, la scène entre Longin et Rosemonde.

L'auteur, M. Wiernsberger, qui a été appelé et chaleureusement applaudi au baisser du rideau, doit être satisfait de son orchestre, du chef et des artistes qui l'ont si bien secondé; ils peuvent réclamer une large part dans le succès : Mme Essiani, MM. Grimaud, Lamarche et la basse, M. Cormerais qui a tenu avec mérite un rôle de premier plan. Tout le monde a bien mérité du public, et le public s'est retiré satisfait.

Nouvelles Diverses

— Le 27 décembre, jour de la San Stefano, s'est ouverte la saison du carnaval au théâtre de la Scala, à Milan. On donnait la *Walkyrie*, dont la première avait été annoncée à grand renfort de réclames par la direction du théâtre. L'exécution n'a malheureusement pas répondu à l'attente du public, et même l'orchestre, sous la direction du maestro Mascheroni, a été tout à fait au-dessous de sa tâche. Bref, ç'a été un échec pour la direction, qui comptait sur la *Walkyrie* comme pièce de résistance de la saison.

— La *Walkyrie* va être montée sur presque tous les théâtres de l'Italie et d'Espagne, et partout on adopte la mise en scène et les trucs de l'Opéra de Paris.

Les directeurs de Milan, de Gênes, de Madrid, de Barcelone et de Lisbonne sont venus à Paris étudier l'interprétation de l'œuvre de Wagner, et, avec eux, les chefs d'orchestre, les peintres décorateurs et les machinistes.

A la Scala de Milan, on a remplacé les projections de la Chevauchée par les plans inclinés, avec les chevaux à roulettes, imaginés par le régisseur de l'Opéra, M. Lapissida.

— On annonce de Berlin le prochain mariage de Mlle Elisabeth Leisinger, cantatrice attachée à l'Opéra de Berlin, dont on se rappelle les débuts

mouvementés à l'Opéra de Paris. Mlle Leisinger épouse le bourgmestre de la petite ville d'Esslingen, M. Max Muhberger, et renonce à la carrière théâtrale.

M. César Thomson, le célèbre violoniste, et Mme Delhaze, pianiste, tous deux professeurs au Conservatoire de Liége, viennent de faire une tournée en Allemagne et ont remporté des lauriers partout où ils se sont fait entendre : Mannheim, Augsburg, etc. Le dernier concert a été donné à Hambourg, où le succès est devenu presque un triomphe. Les journaux, notamment les *Hamburger Nachrichten*, ne tarissent pas d'éloges sur le talent absolument génial de M. Thomson, et sur la technique prestigieuse de Mme Delhaze dans la *Giga* et *Prèsto* de Scarlatti, la brillante étude de Martucci et l'impromptu de Chopin.

Après celui de Zola, voici l'avis de Rochefort sur la musique et les musiciens.

Dans l'*Intransigeant* de samedi, Rochefort s'indigne que la souscription pour le monument Gounod ait produit cent mille francs en quelques semaines, tandis que Victor Hugo, mort depuis dix ans, attend vainement sa statue, pour laquelle on n'a péniblement recueilli que douze ou treize milliers de francs. Et il constate que « la masse de la nation française est non moins ignare en peinture qu'en musique, bien qu'elle se considère comme un juge à peu près infaillible en matière d'art ». Il rappelle alors les fours célèbres de *Guillaume Tell*, de *Carmen* et... de *Faust*, démentis par la suite et devenus de gros succès. Mais cela ne l'empêche pas de déclarer immédiatement après que « les récitatifs de *Lohengrin* et de la *Walkyrie* sont à crever d'ennui » (*sic*). En cela, par exemple, il reste dans la note habituelle de son journal, dont on se rappelle la campagne épileptique contre *Lohengrin*, à l'Opéra. A cette époque, l'*Intransigeant* poussa la critique musicale jusqu'à donner la recette de pois fulminants ou asphyxiants qu'il conseillait à ses partisans de jeter sur les spectateurs !

D'une correspondance d'Orient : « A l'église des PP. Jésuites de Shang-haï, on a inauguré un orgue, fabriqué par un frère coadjuteur (Chinois). Les tuyaux sont en « bambou » au lieu de métal. Le son est d'une douceur incomparable : on n'a pas entendu en Europe quelque chose d'aussi moelleux et d'aussi agréable à l'oreille. C'est angélique et surhumain ».

Pour chinoisé qu'elle est, l'innovation n'en paraît pas moins ingénieuse, et il y a là peut-être une indication précieuse pour nos facteurs d'orgues.

BIBLIOGRAPHIE

COURS DE VIOLON, par Alfred Boutin, chez l'auteur, 29, rue Beaurepaire, à Paris.

M. Boutin, professeur de solfège aux Ecoles communales de la ville de Paris, vient de faire paraître une *Méthode de violon* qui est appelée à rendre de grands services aux commençants. Les leçons sont habilement graduées et rédigées par un artiste qui a étudié à fond la question.

M. Georges Humbert, professeur au Conservatoire et chef d'orchestre des concerts de Lausanne, vient de fonder, avec M. Adolphe Henn, un organe musical romand, dont le premier numéro vient de paraître. Cette *Gazette musicale de la Suisse romande* sera publiée les 1er et 15 de chaque mois. On y trouve des correspondances musicales de Genève, Lausanne, Neuchâtel, Paris, Lyon et Bruxelles, et une série de nouvelles musicales et de notes bibliographiques. Les collaborateurs principaux sont MM. Bellaigue, Bourgault-Ducoudray, William Cart, de Casembroot, A. Ernst, Saint-Saëns, Tiersot et la plupart des écrivains musicaux romands. Souhaitons bon succès à ce nouveau journal.

Vient de paraître, chez F. Hayez, à Bruxelles, l'*Art libre et l'enseignement de la musique*, discours prononcé par M. Adolphe Samuel dans la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, le 29 octobre dernier. Nous reviendrons sur cet intéressant écrit, qui soulève de nombreuses réflexions.

NÉCROLOGIE

Est décédé :

A Paris, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, Victor Schœlcher, homme politique et publiciste, célèbre par sa participation à l'œuvre de l'émancipation des esclaves dans les colonies françaises, membre inamovible du Sénat. Victor Schœlcher était un amateur distingué de musique. Il laisse une vie de *Hændel*, écrite pendant son exil en Angleterre, sous l'Empire.

Il possédait une très riche collection d'instruments de musique des peuples sauvages, qu'il a donnée au Conservatoire de Paris, et un grand nombre d'éditions rares, qu'il a léguées à la Bibliothèque nationale. Il a donné aussi diverses précieuses collections à l'Ecole des beaux-arts et au musée de Cluny.

Afin de permettre à nos abonnés nouveaux de participer à nos primes, nous les prévenons qu'ils pourront souscrire jusqu'au 15 janvier, au magnifique PORTRAIT A L'EAU-FORTE DE BEETHOVEN, par L. Dake (hauteur 47 1/2 centim., largeur 37 1/2 centim., sans les marges), au prix de faveur de 20 francs.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

Opéra. — Du 25 au 30 décembre : Faust. Gwendoline. Gwendoline. Faust.

Opéra-Comique. — Du 25 au 30 décembre : L'Attaque du moulin, le Nouveau Seigneur(matinée); le Pré aux Clercs, le Déserteur. Mignon. L'Attaque du moulin. Philémon et Baucis, les Folies amoureuses. Le Barbier de Séville, la Fille du régiment.

LES CONCERTS DU DIMANCHE

Concerts d'Harcourt. — 8e concert populaire, avec le concours de Mlle Clara Janiszewska, pianiste, de M. Ach. Kerriou, violoncelliste, et de M. Lafont, ténor. — Première partie : Ouverture de Mignon (Amb. Thomas); Madrigal (Ed. Combe), Tarentelle (Popper), M. Kerriou; Célèbre menuet (Mozart), Improvisation sur des anciens Noëls (E. Gigout), M. E. Gigout; Marche nuptiale de Conte d'Avril (Widor). — Deuxième partie : Ouverture de la Nuit de Noël (Reber); Prélude (Chopin), Etude (Chopin), Fileuse (Mendelssohn), Mlle Janiszewska; le Dernier Sommeil de la Vierge (Massenet); Air de Benvenuto Cellini (Diaz), Noël (Adam), M. Lafont; Marche du sacre du Prophète (Meyerbeer).

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 25 décembre au 1er janvier : Orphée. Faust. Le Barbier de Séville et Farfalla. Sigurd. Orphée. Sigurd. Orphée.

Théatre des Galeries. — Miss Robinson.

Alcazar royal. — Bruxelles-Port de mer.

Vienne

Opéra. — Du 26 décembre au 1er janvier : Les Huguenots Siegfried. Mignon. Sylvia et I Pagliacci. Gœtterdammerung. Cavalleria et Arlequin électricien. Manon.

An der Wien. — Le Château maudit. Une nuit à Vienne. La pauvre fille.

Berlin

Opéra. — Du 24 décembre au 1er janvier : Mara et la Fée des poupées et Pagliacci. Freyschütz. Tannhæuser. Csar et Charpentier et Cavalleria. Faust. Pagliacci et Puppenfee. Le mariage aux lanternes. Lohengrin.

Théatre Friedrich Wilhelmstadt. — Le lieutenant de marine.

Dresde

Opéra. — Du 24 au 31 décembre : Les Enfants de la forêt. La Flûte enchantée. Pagliacci. Porcelaine de Meissen. Les Huguenots. L'Enlèvement au sérail. Les Enfants de la forêt.



Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements

aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Cougrès, 2
à Paris, à la Librairie Fischbacher 33, rue de Seine, 33

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 7 Janvier 1894 — NUMÉRO 2

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; Office de Publicité, rue de la Madeleine, et chez les principaux éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. – A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N Budin. — A Montréal ; La Montagne, éditeur de musique.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE — NUMÉRO 2. BRUXELLES, le 7 janvier 1894.



PRÉCURSEURS WAGNÉRIENS



C'EST donc avec une sorte de curiosité que nous avons ouvert cette partition... il nous tardait de jouir tranquillement et sans bruit du spectacle de ce formidable orchestre. En vain nous étions-nous figuré d'avance une complication sans exemple, notre attente a encore été surpassée : il faut voir marcher de front, sur chacune de ces vastes pages, non point dix ou douze portées, comme dans les partitions qui passaient jusqu'ici pour les plus fortement instrumentées, mais bien vingt ou vingt-cinq, dont la plupart représentent deux, trois et même quatre parties. Il faut, en pénétrant dans ces rangs épais, observer l'ordre et la clarté qui y règnent, la légèreté et la facilité de ces immenses manœuvres! Une telle composition a quelque chose de plus gigantesque encore sur le papier qu'au théâtre...

Mais après l'admiration et la surprise, un autre sentiment se fait jour : c'est une sorte d'inquiétude pour l'avenir de la musique, qui semble compromise par ce luxe effrayant d'harmonie instrumentale. Il est beau de gagner des batailles, mais si, pour être vainqueur, il vous a fallu faire donner votre réserve et risquer vos dernières ressources, n'avez-vous pas quelque crainte pour le combat du lendemain? Or, tel est précisément le péril qui menace aujourd'hui la musique : un homme est venu, qui a si bien abusé de tous les moyens d'effet, qu'il a mis ses successeurs en grand danger de n'en plus trouver de nouveaux, même avec du génie; et tel est le degré de complication auquel il a porté les effets harmoniques, qu'il est permis de demander s'il n'a pas rendu toute innovation impossible.....

A lire ce qui précède, vous croyez, n'est-ce pas? qu'il s'agit de quelque partition bien compliquée de Richard Wagner, par exemple de celle des *Maîtres Chanteurs,* ouverte au finale du deuxième acte, à l'endroit le plus touffu de la polyphonie vocale et instrumentale qui peint le sabbat nocturne des bons Nurembergeois. Détrompez-vous. Nous sommes à cent lieues de là. Dieu merci! il nous faut remonter bien en arrière, à une période où ni Meyerbeer, ni Halévy, ni d'autres encore n'avaient produit ces opéras fastueux de musique et de mise en scène qui révolutionnèrent en leur temps la musique dramatique. Il s'agit tout uniment du *Siège de Corinthe*, tragédie lyrique en trois actes, connue en italien sous le nom de *Maometto secondo* et que Rossini venait de remanier en 1826, pour l'Académie royale de musique de Paris. C'est M. L. Vitet, plus tard de l'Académie française, qui nous donne ses impressions toutes fraîches au sujet de ce grave événement. L'article est intitulé : *Rossini et l'avenir de la musique,* et il a été publié en 1864 avec d'autres, en un volume intitulé : *Etudes sur l'histoire de l'Art,* 4e série (Paris, Michel Lévy).

L'œuvre de Rossini semblait donc être pour M. Vitet le dernier mot du possible; après le *Siège de Corinthe*, on pouvait tirer l'échelle, car enfin, le futur académicien se le demandait, l'harmonie peut-elle se compliquer à l'infini? les musiciens pourront-ils disposer toujours de nouveaux instruments? notre capacité organique nous permet-elle d'entendre sans fatigue telle

ou telle quantité de sons à la fois? notre organisation physique supportera-t-elle sans douleur une musique plus compliquée et plus bruyante?

La réponse est aujourd'hui certaine. Oui, notre organisation physique supporte une musique plus compliquée que celle du *Siège de Corinthe* et, cela, sans aucune souffrance, du moment que la complication n'est pas obscurité et confusion. Quant au bruit, c'est une autre affaire, et il faut bien avouer que là notre endurance est limitée. Sous ce rapport, l'instrumentation de Rossini (M. Vitet confond couramment l'instrumentation avec l'harmonie) ou du moins celle du *Siège de Corinthe*, atteint l'extrême limite permise.

J'ai sous les yeux la partition d'orchestre que le célèbre musicien dédie filialement à son père. Je n'y vois aucune complication harmonique, même dans les passages où M. Vitet a compté vingt-cinq portées (pages 403 et suivantes). Mais si je prends la peine de calculer les coups de grosse caisse, je m'explique sans peine l'inquiétude où était notre critique. Songez donc qu'il y en a, sauf erreur ou omission, *deux mille deux cent quarante-six !* On demeure effrayé en pensant que l'on pourrait être exposé à un tel vacarme, sous prétexte de goûter les charmes de la mélodie, car Rossini est un compositeur mélodieux. Et ne croyez pas que les coups de grosse caisse contribuent à produire certains effets recherchés comme dans le finale de la 9e symphonie de Beethoven ou le récit du songe du *Prophète*. Non, ils semblent foudroyer tout le temps, broyer tout ce qui existe y compris les oreilles et la cervelle des auditeurs.

Ceux même, dit M. Vitet, qui ne sont pas novices en fait de musique bruyante, ceux qui assistent tous les jours à la *Sémiramide*, à *Moïse*, au *Siège de Corinthe*, conviennent qu'ils ne sauraient supporter le moindre surcroît de bruit, et qu'à la trentième représentation, aussi bien que le premier jour, ils sont à tout moment sur le point de sentir leur plaisir se changer en fatigue.

Je ne suivrai pas M. Vitet dans les déductions qu'il tire de tout ce tapage, dont il accuse les complications de l'harmonie autant que les gros instruments de l'orchestre. Mais il est intéressant de noter ses impressions lorsqu'il entrevoit le remède à l'aide duquel on pourra tirer la musique de la voie néfaste où elle est engagée.

Réagir contre l'harmonie, point n'y faut songer : il ne saurait y avoir progression du composé au simple. Elaguer indéfiniment l'orchestre en expulsant les instruments un à un comme ils y sont entrés, chose tout aussi impossible. Ce qu'il faut, c'est abandonner Rossini : « Autant la réaction générale contre l'harmonie est impraticable, autant la réaction partielle, la réaction contre Rossini est urgente et désirable ! » Puis changer le système de l'orchestre et celui du chant. Pour le premier (je résume, afin d'abréger), laisser reposer le plus souvent possible les instruments de cuivre et tous les faiseurs de tapage, introduire continuellement dans l'instrumentation la variété et les contrastes. La façon de toujours marcher par masse et de mettre en campagne pour la moindre romance les cors, les bassons, les trompettes, les timbales, le triangle et la grosse caisse, est non seulement assourdissante, mais d'une détestable monotonie.

On voudrait à tout moment mettre en déroute ce bataillon compact ; on voudrait entendre séparément tantôt les cors, tantôt les flûtes, tantôt les violoncelles, et se réserver de les faire tonner tous à la fois, quand viendraient les coups de théâtre et les grandes explosions dramatiques.

M. Vitet préconise enfin la distribution des instruments en petits groupes,

en associations combinées d'après la diverse qualité de leur son.

Quant au rôle de la voix sur le théâtre, briser le moule des airs, cavatines, duos, trios, quatuors et finales, en revenir aux dialogues dans les duos, « essayer même quelquefois de la vieille et bonne fugue ». « Il faut que tous les morceaux d'ensemble ne soient pas des canons (?), que tous les airs ne soient pas accompagnés de chœurs, que sais-je enfin ! *il faut trouver de nouvelles formes.* »

A l'heure où M. Vitet, jeune encore, proclamait l'indépendance d'un esprit philosophique porté au développement des idées nouvelles dans la sphère des arts, Richard Wagner avait treize ans. Il n'existait donc rien de ce que le grand réformateur du drame lyrique devait concevoir plus tard dans ce domaine de l'orchestre et du chant théâtral qui préoccupait le futur académicien français. Il y avait alors du mérite à envisager l'avenir comme on vient de le voir et à demander des réformes, qui ne tendaient à rien moins qu'à l'effondrement de l'opéra tel qu'il s'imposait brillamment et bruyamment au monde dilettante.

Mais peut-on concevoir que M. Vitet n'ait pas eu connaissance, en 1864, date de la publication de ses *Etudes sur l'histoire de l'Art*, des tendances affirmées par des actes et par des écrits, par celui qui était déjà l'auteur de *Tristan et Iseult?* Ce n'était vraiment plus le moment de poser la question de savoir ce que deviendrait l'art musical après le « luxe effrayant d'harmonie instrumentale » du *Siège de Corinthe*. L'opéra de Rossini avait subi, depuis 1826, la concurrence, très désavantageuse pour lui, des ouvrages autrement compliqués et non moins bruyants de Meyerbeer. Et *Guillaume Tell*, représenté en 1829, pouvait certes compter comme un progrès relatif dans le sens des idées réformatrices.

Peut-être les théories de Wagner répugnaient-elles à M. Vitet, qui, en politique, était d'ailleurs un conservateur avéré, et les repoussait-il, après avoir appelé à grands cris des réformes. Des anomalies semblables se voient tous les jours. Cela n'empêche qu'en 1826, M. Vitet voulait supprimer les airs, les cavatines, les morceaux d'ensemble, duos, trios, etc., en ajoutant qu'il fallait trouver des formes nouvelles. C'était aussi un précurseur de Wagner ! E. Evenepoel.



LES CONCERTS HISTORIQUES

Les concerts historiques sont une invention de notre siècle. Qu'on ne dise pas que les arts et les peuples jeunes n'ont pas d'histoire, et que la musique étant un art tout moderne, il fallait bien laisser les faits se succéder et les œuvres s'accumuler avant de passer de la pratique à l'archéologie : le XVIIIe siècle était déjà bien assez loin du XVe pour qu'il y eût en suffisance besogne d'historiens. Mais le XVIIIe siècle était trop satisfait de lui-même, trop persuadé de sa supériorité en tous genres, pour ne point mépriser les productions antérieures. S'occuper du moyen âge était bon pour des bénédictins ; les « philosophes » avaient mieux à faire. Dans le dictionnaire de Rousseau, il n'y a point d'article *Messe*. Dans l'histoire de la musique de Blainville, Palestrina n'est pas nommé. Aux fameux concerts spirituels de l'Opéra, bien avant 1750, on ne jouait déjà plus de Lully, mais seulement Mondonville, Davesne, Cordelet, Fanton et autres, qui donnaient la monnaie et la fausse monnaie de La Lande. Le *Stabat* de Pergolèse sem-

blait l'alpha et l'oméga de l'art religieux italien : encore ne l'eût-on jamais joué, si Pergolèse n'avait d'abord gagné ses éperons à l'Opéra. A la « bibliothèque du roi », M. de Boisgelon conservait et cataloguait les vieilles partitions, par pur devoir de bibliothécaire, et en remarquant la barbarie de celles qui dans l'ancien temps s'imprimaient sans barres de mesures; vieilleries bonnes tout au plus à prouver l'ignorance et la pauvreté d'esprit des ancêtres, tout comme ces portails de cathédrales gothiques, qui ne subsistaient, selon Rousseau, que « pour la honte de ceux qui avaient eu la patience de les faire ».

Quand la Révolution fut passée, le XIX[e] siècle se trouva séparé du XVIII[e] par un si large fossé que tout ce qui était vieux seulement de vingt ou trente ans parut de l'histoire ancienne; et l'on s'aperçut tout d'un coup qu'il n'était pas besoin de remonter jusqu'aux Grecs pour trouver matière à des recherches instructives. On examina alors ce que l'humidité, les rats, les vers, les pillards et les ignorants avaient laissé subsister des manuscrits du moyen âge et des imprimés du XVI[e] siècle. On s'appliqua à cette étude, et l'on en fut récompensé en découvrant des chefs-d'œuvre. Les gens qui écrivaient sur la musique commencèrent à laisser un peu reposer les belles histoires des enclumes de Pythagore et de la lyre de Terpandre, de Thalétas qui préserva les Lacédémoniens de la peste en leur faisant de la musique, et des joueurs de flûte qui guérissaient du mouvement perpétuel les infortunés piqués de la tarentule. Dans le nombre des choses nouvelles qu'on se mit à raconter pour remplacer tout cela, il se glissa encore bien assez de faits douteux ou extraordinaires : c'était l'affaire du temps de les écarter peu à peu. Il y avait toujours un grand point de gagné, c'était de s'être mis en route.

Bientôt quelques-uns essayèrent de passer de la théorie à la pratique. Les exercices de l'école de Choron furent en réalité les premiers concerts historiques à Paris. De 1822 à 1830, un nombre à la vérité assez restreint de curieux y entendirent exécuter des œuvres religieuses de Palestrina, des madrigaux de Gesualdo et de Marenzio, les deux chansons célèbres des *Cris de Paris* et de la *Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin; des cantates, des airs d'opéra et des duetti de chambre de Porpora, d'Alexandre Scarlatti, de Clari et de Steffani; la *Mort de Jésus,* de Graun, des psaumes de Marcello et des oratorios de Hændel. Lorsque, quelques années plus tard, Fétis organisa ses concerts historiques, et qu'à cette occasion l'on rappela le souvenir des séances de l'école de Choron, il se défendit d'avoir voulu les imiter ni les continuer. La forme et le titre des concerts étaient sans doute fort différents. Tandis que Choron avait cherché seulement à perfectionner le talent et le savoir de ses élèves par l'interprétation et la comparaison d'œuvres de diverses époques, Fétis entreprenait l'éducation du public; ses concerts étaient des leçons; il s'y produisait comme professeur en prononçant trois discours par séance, puis comme musicien en dirigeant l'exécution des morceaux, et encore d'une troisième façon, mais très mystérieuse celle-là, comme compositeur, en retouchant selon son goût ou faisant même tout à fait les œuvres portées au programme. Combien entrait-il de Fétis et combien des auteurs véritables dans chacun des morceaux exécutés? Il n'est au pouvoir de personne aujourd'hui de le savoir et de le dire. Mais on est pris d'une juste méfiance quand on apprend, par un témoin autorisé comme M. Weckerlin, que Fétis présenta pour les concerts historiques projetés à l'Exposition universelle de 1867, un « madrigal d'Orlando de Lassus » qui était entièrement de sa propre composition. On comprend que M. Weckerlin ait « religieusement conservé » un document si curieux. L'imitation du style de Lassus y est, ajoute-t-il, « de telle nature qu'elle ne pourrait tromper que des ignorants ». Fétis ne savait que trop qu'il avait surtout affaire à des ignorants : c'est pourquoi il se vantait si fort et se gênait si peu.

Ses quatre concerts historiques produisirent une grande sensation. Les deux premiers eurent lieu dans la salle du Conservatoire, les 8 avril et 16 décembre 1832;

les deux suivants au Théâtre Italien, les 24 mars 1833 et 14 avril 1835. De son propre aveu, Fétis « ne put parvenir qu'à une exécution fort imparfaite, à cause de la difficulté de faire les études convenables pour bien rendre la musique ancienne, à moins que ce ne soit dans une école dirigée par une intelligente et puissante volonté ». L'allusion à l'école de Choron est claire. Continuant, Fétis ajoute : « D'après le succès éclatant obtenu par ces concerts en l'état d'imperfection où il a fallu les donner, on peut juger de l'effet prodigieux qu'ils auraient produit si les morceaux de musique y eussent été rendus avec le fini, l'ensemble désirable, et dans leur véritable sentiment. Cette belle œuvre d'art se réalisera peut-être quelque jour ».

Un cinquième concert historique fut encore donné par Fétis au bout de vingt ans, le 14 avril 1855, à la salle Herz. Le programme de cette soirée était tiré en grande partie de ceux de 1832-1835. Fétis y répétait notamment un morceau chanté en 1832, sous le titre de : « Cantique à la Vierge des confréries italiennes à la fin du XVe siècle, en chœur sans accompagnement ». En 1855, il l'intitulait : « *Laudi spirituali,* cantiques en chœur à la Vierge, exécutés par les confréries italiennes au commencement du XVIe siècle ». Ainsi que le fit remarquer Farrenc, le texte ne parlait point de la Vierge, mais bien de la Trinité, et rien n'indiquait aux auditeurs par qui avait été composée l'harmonisation toute moderne de cette ancienne mélodie populaire : les naïfs croyaient entendre l'œuvre dans sa forme primitive, les autres y devinaient l'intervention de Fétis. Farrenc s'amusait aussi à relever dans les programmes des erreurs de dates. Un morceau de Schütz y paraissait sous le millésime de 1596, alors que 1585 était l'année de la naissance du compositeur. Berlioz, qui n'était pas de force à ergoter sur les faits historiques, trouvait autrement matière à raillerie; Fétis était une de ses bêtes noires, et l'ayant déjà choisi pour cible dans son monologue de *Lelio*, il le caricatura de nouveau dans *Béatrice et Bénédict,* sous les traits de ce vieux maître de chapelle ridicule qui annonce à l'avance comme un chef-d'œuvre le morceau qu'il va diriger. Cette scène est une satire évidente des concerts de Fétis et des petits discours qui y étaient entremêlés. Mais on doit convenir que Berlioz, dont toute la compréhension artistique se limitait à l'époque moderne, et dont l'esprit restait fermé, aussi bien à Sébastien Bach qu'à Palestrina, ne pouvait sentir ni l'intérêt, ni l'utilité des concerts historiques.

M. Weckerlin a reproduit dans son *Musiciana* les programmes des cinq séances de Fétis. Leur division en trois parties : musique sacrée, musique vocale mondaine et musique instrumentale, a servi exactement de modèle à la première soirée de M. Ch. Bordes à la salle d'Harcourt. Si ce plan a l'inconvénient de beaucoup réduire la part faite à chaque forme ou à chaque maître, il a l'avantage d'offrir une vue d'ensemble sur l'état de la culture musicale â une époque déterminée.

Dans cet intervalle de vingt ans qui avait séparé les premiers concerts de Fétis de celui de 1855, on eut à Paris les séances non publiques, mais cependant très suivies, de la « Société de musique vocale religieuse et classique » fondée en 1843 par le prince de la Moskowa, pour l'étude et l'exécution des œuvres antérieures au XIXe siècle. Niedermeyer, qui secondait le prince comme sous-directeur, puisa peut-être dans leurs études communes l'amour des maîtres anciens et l'idée de faire revivre l'école de Choron. Dans les exercices de cette nouvelle école, aujourd'hui dirigée par M. Gustave Lefebvre, reparurent les œuvres du XVIe et du XVIIe siècle. Ces séances, dont récemment une chaque année était donnée dans la Sainte-Chapelle, pouvaient passer pour des concerts historiques, bien qu'elles n'en eussent pas le titre et que les morceaux n'y fussent point présentés dans un ordre rigoureux. Malheureusement l'exécution était en général très faible. Pour remplacer les voix d'enfants, on avait recours à l'obligeance de jeunes femmes du meilleur monde, point du tout accoutumées à chanter en chœur, ni surtout en parties polyphoniques et sans accompagnement.

On peut penser si la sûreté des attaques se ressentait tantôt de leur hardiesse et tantôt de leur timidité. Le répertoire comprenait, avec un nombre naturellement prépondérant de compositions religieuses, quelques morceaux profanes, tels que la fameuse *Bataille de Marignan*, et des pièces d'orgue exécutées sur un harmonium.

Aujourd'hui, les publications de musique ancienne, en se multipliant, mettent à la disposition des organisateurs de concerts historiques plus de matériaux que leur zèle n'en exige. Chaque année, paraissent de nouveaux volumes d'œuvres mises en partition par des artistes laborieux et désintéressés, dévoués aux vieilles gloires musicales. Il suffirait de puiser dans ces nombreux recueils pour trouver un répertoire aussi varié que considérable, et aussi neuf qu'instructif.

Avant de sortir de France, nous devons encore rappeler que M. Vaucorbeil essaya, en 1880, pendant qu'il était directeur de l'Opéra, d'intéresser le public à des concerts rétrospectifs dans lesquels seraient passés en revue les opéras disparus de la scène. La première et dernière séance eut lieu, le 22 mai 1880. On y entendit des fragments d'*Alceste*, de Lully; des *Fêtes d'Hébé*, de Rameau; d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck; d'*Anacréon*, de Grétry, et de *Moïse*, de Rossini. La deuxième partie du programme était remplie par la première audition de *la Vierge*, de M. Massenet. En présence de la notoire indifférence du public, l'entreprise fut abandonnée. L'année d'après, cependant, Pasdeloup, suivant l'exemple de Vaucorbeil, donna deux fois de suite, les 3 et 10 avril 1881, des fragments de l'*Armide* de Lully et de celle de Gluck, séparés par quelques morceaux de Rameau. Pasdeloup fit encore, le 22 janvier 1882, un « programme historique de la symphonie classique », assez mal combiné, puisqu'il se composait de trois fragments d'une *Suite* de Bach; une symphonie de Gossec; andante et finale de Haydn; deux morceaux du *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn; la symphonie avec chœurs de Beethoven. Tout cela n'était que tentatives isolées, sans suite. Pour finir, nous rappellerons les concerts d'orgue de M. Guilmant, les séances historiques de musique de piano de Rubinstein, celles de M. De Greef, et encore les auditions d'instruments anciens, clavecin, viole d'amour, viole de gambe, devenues assez fréquentes chez nous en ces derniers temps. Puis nous passerons aux pays étrangers, en commençant, bien entendu, par l'Allemagne.

(A suivre.) MICHEL BRENET.

Le Quatuor Ysaye

SENSATION heureuse de retrouver en pleine apogée des artistes qu'on avait vus, jadis, épars, d'un talent personnel, mais isolé, cherchant son envolée, chacun suivant sa voie; et un beau jour, ils se rencontrent à un carrefour de la vie, se joignent instinctivement sous la pression d'une affinité latente; sans tâtonnements, ils s'emboîtent, se complètent, et les voilà qui forment le *Quatuor* le plus uni, le plus vivant, le plus vibrant qui se puisse entendre.

Les hésitations les heurts s'effacent, l'inégalité des styles se noie, se fond, se combine sous le chaud rayonnement du maître Ysaye; plus qu'un archet. Et quel archet! fier et fin, bref et loyal comme une épée. Quelle sécurité d'entendre ces impeccables ouvriers, quelle certitude d'intégralité d'une pensée traduite par ces fidèles linguistes musicaux, quelle absolue totalité de lumière projettera le joyau entre les mains de ces sertisseurs experts!

Tandis que les applaudissements, les trépignements saluaient les excellents quartettistes à la fin de chaque morceau, je les revoyais, quelques années en arrière, avant qu'ils ne formassent cet indissoluble bloc dont les facettes harmonieuses ont émerveillé l'auditoire des salons Pleyel.

Eugène Ysaye n'est plus le désordonné romantique d'antan, ce n'est plus le *premier prix* frais émoulu, à barbe follette, des premiers succès. Son masque est devenu grave comme son jeu s'est assagi en atteignant une précision, une intensité singulièrement émouvantes. Aboli, le temps des cabrioles et des effets « en dehors ». Le son, qu'il a

toujours eu éclatant et profond, est, à présent, d'une beauté songeuse, teintée d'« au delà ».

C'est la maturité pensive de l'artiste; l'expression se dégage de toute basse préoccupation de virtuosité, et resplendit de la pure beauté interne.

Il est beau voir Eugène Ysaye présidant son quatuor; d'un geste doux, il donne le signal et entraîne ses compagnons; et, dans les passages d'émotion tendre, il conserve son tic : clignoter, les sourcils levés. Son tempérament de Tzigane s'est rangé, s'est apaisé en fondant son quatuor.

Il a maintenant charge d'âmes! Le jeune Crickboom est un artiste en bonne voie de maîtrise future. Pas bien longtemps pourtant qu'il sortait des mains de son bon maître Louis Kefer pour s'initier au geste d'Ysaye. Pas bien longtemps qu'il faisait ses adieux à Verviers, en une soirée où je le vois encore, criquet plein d'aplomb, se mesurant avec un concerto du grand répertoire (celui de Beethoven, je crois), enlevant les difficultés avec une étonnante prestesse, puis, pendant les ritournelles de l'orchestre, dévisageant le public avec un petit air assuré, vainqueur, le violon sous le bras, les mains dans les poches du pantalon, l'attitude frisant l'impertinence. Etait-il crâne, le gosse! et avec raison d'ailleurs.

Et Van Hout, l'altiste, qui concourait, le même jour, pour l'obtention d'un prix et décrochait une médaille en vermeil par acclamation du jury, au grand ahurissement des bonnes âmes qui se demandaient s'il est de bon sens de cultiver l'alto à ce point, quand on n'est pas un ex-violoniste chauve et valétudinaire!

Jacob, lui, n'a guère changé; c'est le même aspect débonnaire, cachant une âme affinée; la noble éloquence de son violoncelle garde la même intonation claire, cristalline. Après un adagio rendu avec un accent pénétrant, Ysaye ne put s'empêcher d'étreindre le bras de son collaborateur d'une façon significative; ce compliment muet valait les acclamations de la salle. Le feu couve sous les dehors placides de cet excellent artiste. Ne disait-il pas, au temps où il étudiait la musique de Wagner : « Si quelqu'un m'avait contredit, je l'aurais tué! »

Ah! les braves musiciens; ils peuvent se flatter d'être venus sans effort rafler tout l'enthousiasme disponible ce soir-là. Les a-t-on assez fêtés! Après la sonate de Bach, des assistants, en rappelant Ysaye, criaient : «Tous les quatre, tous les quatre!». C'était du délire.

Et c'était plaisir de les voir, au foyer, après le concert, entourés, félicités par tous ceux qui comptent dans la jeunesse musicale de Paris; on leur était si reconnaissant de l'enchantement répandu qu'on aurait trouvé même du charme à leur accent wallon roulant ses cailloux sur la pente de Montmartre!

Gn'a todi qu'Lîge po fer vëie ine sakoi di stokesse âx halcotis! Vive nos autes!

MARCEL RÉMY.



HERMANN LÉVI

NÉ à Giessen (province Rhénane), le 4 novembre 1839, Hermann Lévi est aujourd'hui, avec Hans Richter, Hans de Bulow et Félix Mottl, l'un des maîtres dans l'art de diriger l'orchestre.

Directeur général de la musique (Generalmusikdirektor) de la cour de Bavière, il aura eu la rare fortune de recevoir du maître de Bayreuth lui-même les indications les plus minutieuses quant aux mouvements et aux nuances de la partition de *Parsifal*, qu'il dirigea du vivant même de Wagner, lors de la première exécution en 1882 au théâtre de Bayreuth. C'est de là que date sa grande notoriété. Hermann Levi est demeuré jusqu'ici le chef d'orchestre attitré de Bayreuth, quand on y joue *Parsifal*, lequel n'a été dirigé qu'une ou deux fois, exceptionnellement, par Félix Mottl.

Hermann Lévi est un chef d'orchestre de carrière. Après avoir fait ses premières études musicales à Giessen, sa ville natale, il fut envoyé à Mannheim, où il étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Vincent Lachner, frère du célèbre auteur des *Suites* et ancien directeur de la musique à Munich, Franz Lachner, avec lequel Richard Wagner se trouva en conflit lors de son arrivée à Munich en 1864.

Hermann Levi suivit aussi les cours du Conservatoire de Leipzig (1858), et il fit un séjour de quelques mois à Paris.

Ses débuts dans la carrière furent modestes. Il accepta en 1859 la place de chef d'orchestre du théâtre de Saarbruck, qu'il occupa pendant

deux ans. En 1861-62, il est au pupitre du théâtre de Mannheim, puis nous le retrouvons à Rotterdam, à la tête de la compagnie allemande qui desservait alors ce théâtre. De là, il passe en 1864 à la tête du théâtre de Carlsruhe, où il demeure en fonctions jusqu'en 1872, époque à laquelle il est appelé au pupitre de capellmeister du Théâtre-Royal de Munich.

Hermann Levi a dirigé les représentations de *Parsifal*, à Bayreuth, en 1882, 1883, 1884 et 1886. En 1888, il dut momentanément renoncer à toute participation aux fêtes wagnériennes, en raison d'une fatigue résultant de l'excès de travail auquel l'avaient contraint la revision de la partition des *Fées* et la mise a point de cet ouvrage au théâtre de Munich. Mais aux fêtes dramatiques bayreuthoises de 1889, il reparut au pupitre et il n'a pas cessé depuis d'y prêter le concours de son rare talent.

Notre éminent collaborateur J. Van Santen Kolff nous a dit, il y a un an, l'impression énorme produite à Berlin par M. Hermann Levi, comme chef d'orchestre des Concerts philharmoniques, lorsqu'il y vint remplacer Hans de Bulow, malade.

En l'appelant à diriger la première de ses matinées extraordinaires, la direction des Concerts populaires offre au public bruxellois un intéressant sujet de comparaison avec les deux éminents chefs entendus précédemment ici même : Hans Richter et Félix Mottl. M. Joseph Dupont, qui est lui-même l'un des plus remarquables virtuoses de l'orchestre, en cédant le bâton à son confrère allemand, donne une nouvelle preuve de sa hauteur d'esprit et de son tact artistique.

M. K.



Les Concerts à Paris

QUATRIÈME CONCERT DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

« Schumann déclare cavalièrement, sur le ton de la fanfare et du boute selle, qu'il va se lancer à la suite de Beethoven ; il le serre de près avec une telle résolution qu'en plus d'un endroit il s'en faudra peu qu'il ne l'atteigne ». Ainsi s'exprimait pittoresquement notre ami regretté Léonce Mesnard, dans son *Etude* sur Robert Schumann, en analysant la superbe symphonie en *si* bémol (op. 18), qui vient d'être exécutée merveilleusement au Conservatoire. Elle reflète aussi le bonheur que procura au maître de Zwickau son union avec Clara Wieck (1840). Dans sa lettre à Taubert, de février 1841, il laisse entendre qu'il écrivit cette symphonie sous l'inspiration du renouveau ; il aurait eu l'intention de la dénommer *Symphonie du printemps*. Il est d'une fraîcheur, d'une verve éblouissante, l'allegro, avec ses délicieux effets de contraste ; c'est bien le sentiment beethovénien qui y règne. La phrase dominante du larghetto est d'une mélancolie pénétrante. Le scherzo est très classique, dans le style des maîtres anciens ; le trio, au contraire, est très personnel à Robert Schumann. Quant au dernier morceau, c'est un allegro animé et gracieux, dans lequel se distingue un poétique badinage, se balançant gracieusement, qui fait songer un peu à l'allegretto de la symphonie en *la* de Beethoven. Et il existe des artistes qui prétendent qu'en dehors des *Lieder* et des morceaux pour clavier, Robert Schumann n'a écrit que des œuvres secondaires ! Qu'ils se rendent au Conservatoire pour entendre cette symphonie en *si* bémol : ils seront édifiés.

L'intérêt du concert se portait principalement sur le piquant concerto en *la* mineur pour piano de Grieg, exécuté par M. Raoul Pugno. Avez-vous remarqué avec quelle délicatesse jouent les artistes doués d'un certain embonpoint ? M. R. Pugno est dans ce cas : il est impossible de caresser les touches avec plus de grâce, ce qui n'empêche que, dans les passages de puissance, l'intensité du son ne soit des plus remarquables. C'est un grand talent revélé au public, et l'accueil des plus chaleureux qui a été fait à M. Raoul Pugno a dû lui prouver le succès qu'il a obtenu. M. et Mme Carnot, qui sont des fidèles du Conservatoire, ont donné le signal des applaudissements. Dans le même concert, on a entendu des chœurs d'*Israël en Egypte* de Hændel, musique d'une belle et puissante architecture, des fragments des *Saisons* d'Haydn, et l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz.

H. I.



A la Nationale

A son premier concert, salle Pleyel, la Société nationale de musique a donné à ses abonnés l'ineffable joie d'entendre le quatuor Ysaye ; et l'inoubliable impression d'art ressentie en cette belle soirée, rayonnera parmi les plus intenses laissées aux Parisiens épris de musique par l'année qui s'en va. Car pour ja-

mais ils sont conquis à la musique pure, ceux qui ont une fois connu l'épanouissement des œuvres par la toute puissante magie d'Eugène Ysaye et des trois incomparables artistes, Jacob, Van Hout, Crickboom, qu'un infaillible choix lui assura pour collaborateurs.

Un quatuor inédit de M. C. Debussy inaugurait le programme : œuvre très intéressante, où domine l'influence de la jeune Russie ; poésie des thèmes, sonorités rares; les deux premiers mouvements particulièrement remarquables.

Puis vint la Sonate pour piano et violon de César Franck, souvent appréciée ici même, page d'une émotion profonde, d'une splendide pureté de forme, que M. Vincent d'Indy a accompagnée en musicien.

Enfin, le quatuor à cordes de M. Vincent d'Indy, qui est une des plus puissantes œuvres de musique de chambre écrites depuis Beethoven et soutient la comparaison avec les plus beaux quatuors du maître, par la hauteur de la conception, l'invention des harmonies, des thèmes et des rythmes, l'incontestable maîtrise de l'architecture.

L'interprétation de toutes ces œuvres fut géniale.

Et par interprétation, je ne veux point parler de l'exécution technique, matérielle pour ainsi dire, qui fut impeccable; mais j'entends l'exécution intellectuelle et passionnelle qui fut, celle-là, d'une pénétration telle, que je ne crois aucun autre quatuor à archets, au monde, capable d'en fournir une qui lui soit comparable.

Un enthousiasme exalté s'empara des auditeurs après le finale de la sonate de Franck. Alors Ysaye joua du Bach, pour violon seul. Nulle parole n'est susceptible de noter la splendeur de cette musique révélée par un tel artiste. Des mondes nouveaux surgissent, le ciel s'entr'ouvre, plus rien n'attache au sol, le géant de la musique vous emporte à travers les espaces supraterrestres : c'est un peu de la Divinité que Bach avait enclos dans son œuvre et qui reçoit l'essor, de par l'archet de l'enchanteur Ysaye.

J. G. R.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

La deuxième séance donnée, le 3 janvier, à la petite salle Erard, par MM. I. Philipp, Berthelier, Loeb, Balbreck et Carembat, portait au programme un quatuor à cordes de Borodine, l'élégie (op. 24) pour violoncelle et piano de G. Fauré, et le trio (op. 26) pour piano, violon et violoncelle de Lalo. Borodine, l'auteur du *Prince Igor*, n'a composé que deux quatuors à cordes. Le premier en *la* majeur, exécuté pour la première fois au concert Philipp, a été inspiré à l'auteur par un thème de Beethoven et dédié à Mme Rimsky-Korsakow. Il se compose de quatre parties, dont la première nous a semblé la mieux venue. Borodine est un symphoniste, qui connaît bien son métier, dont la musique possède un coloris charmant, mais dont les idées sont souvent sans grand relief. L'andante de son quatuor, sorte de legato des instruments, a de la grâce; le presto est vif, pimpant; dans le trio, on relève des passages entiers en notes harmoniques, bizarres, sinon heureuses. Dans l'allegro risoluto, le compositeur affectionne la forme canonique.

Le trio de Lalo a été très goûté. Mais le succès a été pour la belle élégie pour violoncelle et piano de G. Fauré, supérieurement jouée par M. J. Loeb. La mélodie du début, d'un caractère si simple et d'un sentiment si pénétrant, rappelle Schubert. H. I.

⚜

Aux Concerts d'Harcourt, dimanche, le festival d'Indy a été l'occasion d'un grand succès pour le jeune compositeur. On a entendu sa symphonie avec piano (ce dernier tenu par Mlle Jossic avec grand talent); un *Lied* pour violoncelle, par M. Kerrion ; la chevauchée du *Cid* et des fragments du *Chant de la cloche*, par M. Engel et les chœurs, et la suite en *ré* pour trompette, flûtes et archets.

⚜

Mercredi, au neuvième concert, une Méditation pour violon, hautbois et orgue de M. Gigout, fort applaudie ; le concerto pour piano de Rubinstein, par M. Della Suda, qui a joué ensuite d'autres morceaux de Liszt et de Chopin.

On vient d'achever au cimetière de Montmartre, la construction du tombeau de Léo Delibes. Ce monument, œuvre de M. Jean Girette, se compose d'un cippe en pierre de cinq mètres de haut, au pied duquel est placée une lyre voilée, aux cordes brisées, sur laquelle sont répandus des feuillets de musique jonchés de roses et de lilas. Sur l'un de ces feuillets, une phrase de *Lakmé*. Deux oiseaux chantant sur les branches fleuries. Au millieu du cippe est l'inscription : *Léo Delibes*, 1836-1891. Sur le fronton, couronné de fleurs et de branches de cyprès, un grand médaillon de marbre où se profile le visage du délicat compositeur. Enfin, sur les deux côtés, les titres de ses principales œuvres.

Le médaillon est l'œuvre de M. Chaplain, de l'Institut.



MM. Maurin, professeur au Conservatoire, Cros-Saint Ange, Mas et Calliat donneront, cet hiver, quatre séances dans les salons Pleyel, Wolff et Cie, 22, rue Rochechouart, les vendredis 26 janvier, 23 février, 30 mars et 27 avril 1894, à 9 heures très précises du soir.

BRUXELLES

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE

REPRISE DE « MANON »

Manon, qui n'obtint à l'origine qu'un succès d'estime, reste décidément l'œuvre la plus complète, la plus homogène de M. Massenet, celle où sa muse efféminée et lascive a eu les accents les plus justes, — des accents d'une émotion assez superficielle, il est vrai, mais qui par là même s'adaptent excellemment au caractère de l'héroïne dont le compositeur français avait à souligner les joies et les douleurs. Telle est l'impression que nous a laissée la reprise de *Manon* donnée vendredi, si insuffisante qu'ait été cependant l'exécution de ce qui paraît devoir être le « chef-d'œuvre » de M. Massenet. Cette impression, déjà ressentie à l'avant-dernière reprise et assez généralement partagée, l'apparition de *Werther* n'était pas pour la faire disparaître, car la dernière partition du maître français n'est certes pas de ses meilleures ; et la récente audition de *Manon* est venue souligner, pour ceux qui n'en avaient pas encore fait la constatation, combien le compositeur a répété dans son récent opéra les formes mélodiques par lesquelles il avait si élégamment dépeint l'héroïne de l'abbé Prévost.

Il ne pouvait y avoir de doute que le rôle de Manon serait trop lourd pour la voix menue de Mlle Horwitz. Mais cette voix menue, si elle a eu quelque peine à accomplir sa tâche jusqu'au bout, a mis de bien délicates nuances à chanter les pages les plus tendrement émues de M. Massenet ; et cette voix, sans chaleur naturelle, est même parvenue à s'échauffer, aux deuxième et quatrième tableaux, sous l'impulsion du talent de la gracieuse artiste. Ce talent manque sans doute de spontanéité, de naturel, et l'on y devine trop souvent le travail et l'étude ; mais il nous a valu, vendredi, des passages d'une exécution bien raffinée, sous le rapport du chant et de la diction, exécution qu'un organe plus étoffé eut mise singulièrement en relief.

L'orchestre paraissait d'ailleurs avoir reçu pour mission de couvrir autant qu'il est possible la voix des chanteurs, tant il s'est montré bruyant chaque fois qu'un « piano » n'était pas absolument imposé. La partition de M. Massenet ne reçut certes jamais ici exécution aussi brutale ; le mot est dur, mais il est expressif, et nul mieux que lui ne peut rendre l'impression produite par les oppositions violentes de nuances, les heurts de rythmes, les négligences de toutes sortes, qui rendaient par moments méconnaissable la délicate orchestration du maître français. Les chœurs se sont montrés à l'unisson des instrumentistes, — ce qui ne veut pas dire qu'ils aient toujours chanté juste !

En dehors de Mlle Horwitz, — que nous espérons bien entendre prochainement dans un rôle tout à fait à sa taille, — l'interprétation a été assez terne. M. Leprestre (Des Grieux) n'était pas en voix, mais nous pensons que, mieux disposé, il saura tirer un excellent parti d'un rôle qui paraît dans ses cordes. M. Ghasne manque d'aisance et de légèreté dans le rôle de Lescaut ; M. Lequien (le Comte) sermonne avec conviction et, ce qui vaut mieux, d'une voix bien timbrée ; M. Barbary, en Guillot de Morfontaine, a cherché en vain la note comique, et ses efforts laborieux n'ont pas porté. Quant au trio féminin qui accompagne Manon en quelques-unes de ses aventures, il a eu des accents qui témoignaient de fréquents désaccords entre ces trois amies, d'ailleurs fatalement rivales.

Public froid et réservé, — certainement plus que de raison en ce qui concerne Mlle Horwitz, dont on regrettait en général de

voir compromettre le talent distingué dans une épreuve au-dessus de ses forces : le répertoire de l'opéra comique est vaste, et il ne serait pas difficile d'y faire un choix qui fût, de tous points, favorable à l'intelligente artiste.

J. Br.



CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — Première représentation de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns.

Commencée en 1867, Saint-Saëns n'a fini la belle partition de *Samson et Dalila* qu'en 1872; elle fut exécutée pour la première fois dans les salons de Mme Pauline Viardot, en la même année. Cet opéra, le plus remarquable que le maître français ait écrit jusqu'ici, a été joué tout d'abord en Allemagne; c'est au Théâtre grand-ducal de Weimar que l'ouvrage de Saint-Saëns reçut le baptême théâtral, en 1877. Après Weimar, c'est à Hambourg, Dresde, Berlin, Prague et Cologne qu'il fut représenté, et ce n'est que quinze années plus tard, à la fin de 1892, que *Samson et Dalila*, jugé digne de figurer dans le répertoire de l'Opéra à Paris, y obtint un succès d'enthousiasme, fut acclamé, ne quitte plus le répertoire et ne cesse de faire des salles combles à Paris à chaque représentation.

La place nous manque ici pour analyser la partition si remarquable de Saint-Saëns comme elle le mérite; mais après l'avoir entendue et réentendue, on comprend que Berlioz ait écrit en 1867 que Saint-Saëns deviendrait un des plus grands musiciens de l'époque. *Samson et Dalila* prouve d'un bout à l'autre que chez Saint-Saëns l'inspiration égale le talent, l'érudition et le savoir. Rien de banal, de trivial, de médiocre dans cette partition de longue haleine, tout y trahit le maître; comme tout l'ouvrage est admirablement écrit pour les voix, avec quelle « maestria » les chœurs sont traités, il y a des moments sillonnés par l'esprit de Bach; quelle orchestration superbe, claire, sonore, sans excès de cuivre, et, Dieu merci, quelle absence totale de dissonances et de duretés harmoniques! L'exécution de *Samson et Dalila* fait le plus grand honneur à M. Mertens, qui dirigeait lui-même. Notre excellent contralto, Mme Andral, une artiste comme on en possède rarement en province, a été superbe dans le rôle de Dalila, et elle a été fort bien secondée par le ténor Van Loo (Samson). Les autres rôles étaient aussi en bonnes mains, les chœurs ont fort bien chanté, l'orchestre a fait de son mieux, et, en somme, la première représentation de l'opéra de Saint-Saëns, autant à Amsterdam qu'à La Haye, est un grand succès pour M. Mertens et ses pensionnaires.

Il m'a été impossible d'assister au concert donné le second jour de Noël au Concertgebouw, mais on me dit que la jeune violoniste Betsy Canter a été trouvée absolument insuffisante, et que votre compatriote, Mlle Julie de Cré, a été très favorablement accueillie, bien que le choix de ses morceaux n'ait pas été heureux et lui ait fait du tort. Il paraît qu'à La Haye son succès a été complet et légitime.

Intérim.



ANVERS. — En attendant le *Tannhæuser*, l'œuvre qui nous a été promise dès le début de la saison, M. Lafon vient de nous servir une reprise de *Werther*. On n'a pas gagné au change; car si *Tannhæuser* peut être considéré comme appartenant encore à la première manière de Wagner, l'œuvre n'en a pas moins un cachet de noblesse et de grandeur, auquel ne pourra jamais prétendre la nouvelle partition de Massenet.

Du reste, la création poétique de Gœthe n'a pas été conçue en vue de la scène. Les librettistes français ont essayé de donner plus de relief aux personnages secondaires pour animer scéniquement le sujet, mais ils ont que médiocrement réussi. On se demande également si la nouvelle forme que paraît affecter ici Massenet est décidément un progrès dans le développement de son talent peronnel.

L'exécution a été suffisante, à part quelques indécisions dans l'ensemble.

M. Bonnard chante le rôle de Werther d'une façon particulièrement agréable. Il serait plus difficile de juger M. De Backer, dans le rôle ingrat du mari de Charlotte. Notre excellent baryton, d'ordinaire fougueux et entraînant, nous a paru cette fois mal à l'aise. Mme Mailly-Fontaine nous plaît mieux dans un rôle à vocalises, tel qu'Ophélie. La déclamation soutenue dans le médium n'est pas favorable à sa voix, un peu mince dans ce registre.

Les décors sont jolis et sont certes pour quelque chose dans le succès que notre public fait à la pièce de Massenet.

Het Meilief, la dernière création de Benoit, sera encore donnée à Iseghem dimanche et lundi. La première à Anvers est annoncée pour le courant du mois.

Nous aurons aussi, dans le courant du mois, la troisième séance de notre Kwartet-Kapel, séance qui sera entièrement consacrée à Beethoven.

A. W.



BERLIN. — A la Philharmonie (concerts populaires): une rapsodie de Liszt, des fragments de la *Damnation de Faust* de Berlioz, le finale de la *Walkyrie*, le 8e Symphonie en *fa* de Beethoven, la Rapsodie norvégienne de Lalo, la Suite de l'*Arlésienne* et les ouvertures de *Fidelio*, *Struensée*, *Paulus*, *Rienzi*, *Obéron*, *Ruy-Blas*, *Preciosa*, *Guillaume Tell*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *Mein Heim* (Dvorak) et *Festacademische* (Brahms). Cette dernière ouverture est en Allemagne ce qu'est la marche de *Rackocsy* (Berlioz) en France : elle termine grand nombre de concerts. Il est curieux de remarquer que le thème de l'ouverture de Brahms est le renversement de celui de la marche de Berlioz! L'ouverture *Mein Heim* de Dvorak n'est qu'une œuvre insignifiante, sans le moindre cachet personnel.

M. Max Freund a bien exécuté un monotone concerto de Spohr, et le professeur Reimann a déployé sa belle technique d'organiste dans la toccata et fugue en *ré* mineur de Bach.

Les 15, 16, 17 décembre, à la salle Bechstein, les récitals d'Antoine Rubinstein, consacrés aux œuvres du grand virtuose et offerts exclusivement aux artistes. Aux places d'honneur, les enfants prodiges Koczalski, Simonson et Hoffmann.

Rubinstein reste toujours le roi du piano; son jeu est incomparable de souplesse, de puissance et de grandeur. Il faut l'entendre jouer sa romance en *fa* majeur et son étude et *mi* bémol (pour la main gauche) pour savoir jusqu'où peut aller l'art du piano! C'est dommage qu'il ne se fasse plus entendre que dans ses compositions, compositions qui, en général, ressemblent plus à de gigantesques improvisations qu'à de véritables œuvres musicales. A part quelques instants, que Rubinstein a pris au milieu de chaque séance pour se reposer, il est resté, chaque fois, deux heures au piano, modulant aussitôt après chaque composition, pour empêcher les applaudissements. Dans le premier récital, il a joué les opéras 2, 3, 6, 7, 10, 14, 22, 23, 24, 26, 28, 30; dans le second, les op. 37, 38, 44, 51, 53, 69, 71, 75, 77; dans le troisième, les op. 81, 82, 88, 93, 104, 109 et la musique de ballet de *Feramors* et du *Démon*.

Le Richard Wagner-Cyclus s'est terminé à l'Opéra par la colossale *Gœtterdæmmerung*. C'est Mme Klafsky, du théâtre de Hambourg, qui a chanté le rôle de Brunehilde, Rosa Sucher en étant subitement empêchée. Mme Klafsky possède une belle voix, surtout dans le registre aigu. Malheureusement, sa mimique est trop conventionnelle, pas assez spontanée. Gudehus, fort bien disposé, a été très bon dans Siegfried. M. Stammer caractériserait mieux le .personnage de Hagen, si sa voix était moins belle!

Dans *Siegfried*, M. Lieban fait un excellent Mime. La Sucher (Brunehilde) est imcomparable, de même que dans la *Walkyrie* et dans *Tristan*, qui sont ses triomphes.

La voix chevrotante de Mme Pierson rend le premier acte de la *Walkyrie* insupportable. Que la direction de l'Opéra conserve de pareils chanteurs et en congédie comme le célèbre Rothmülh, c'est ce qui est tout à fait incompréhensible.

Le ténor Götze, indisposé, n'a pu chanter le Walther des *Maîtres Chanteurs* : une véritable déception pour ses nombreux admirateurs. Le rôle d'Eva n'est guère écrit pour la Leisinger, dont le jeu manque de naïveté. Par contre, M. Betz est admirable dans Hans Sachs; un véritable « Meistersinger », lui.

Le dernier Kammermusik-Abend de M. Rummel était consacré à Beethoven : Le trio en *mi* bémol (op. 72); le quintette pour piano, clarinette, hautbois, cor et basse, dont l'andante compte parmi les plus belles inspirations de Beethoven; le septuor et des *Lieder* écossais, fort bien chantés par Mlle Herzog, de l'Opéra. E. B.

DRESDE. — Après les nombreux *Pagliacci* qui se sont succédé ces dernières semaines, la représentation de *Fidelio* a été comme une renaissance artistique. Chanteurs et orchestre se sont montrés à la hauteur de l'œuvre. C'est, d'ailleurs, une salle comble qui les a acclamés. Les éloges que Mme Wittich vient de recevoir par écrit, de la direction, sont des plus mérités. Cette excellente artiste, par son talent majestueux et son zèle assidu, rend de grands services à notre Hoftheater. Jeudi dernier, le public ne lui a pae ménagé les applaudissements. Fidelio est un ds ses rôles préférés, elle y apporte un sentiment profond uni à une réserve qui convient absolument au personnage. M. Decarli restera longtemps encore un artiste indispensable : personne ne pourrait composer un meilleur Rocco. Le baryton Perron, qui interprète le rôle ingrat du gouverneur, l'a conçu et exécuté avec une grande autorité. Ce jeune artiste, toujours regretté à Leipzig, occupe ici un poste important, quoique notre éminent premier baryton, M. Scheidemantel, soit souvent aussi sur la brèche; chacun d'eux a son genre. Vendredi, on les a entendus tous deux dans une représentation faite pour attirer la foule, malgré des prix élevés. Au bénéfice de la caisse de retraite des artistes, notre Hoftheater a donné *Orphée aux enfers* d'Offenbach. Le public a généreusement répondu à l'appel de la direction. Sera-t-il aussi empressé pour les deux auditions italiennes de Mme Duse, qui a fait quadrupler les prix? Ce soir, Mme Camil chante, pour la première fois à Dresde, la Gilda de *Rigoletto*. Il y a déjà plusieurs années, M. Scheidemantel, dans le rôle du protagoniste, nous avait procuré une émotion intense. Le rôle lui a été conservé.

La fin de l'année nous a causé la surprise,

depuis longtemps souhaitée, d'entendre Mme Stern comme soliste. Dans ses soirées annuelles de musique de chambre, tout en exécutant supérieurement sa partie, elle s'applique à faire ressortir les autres instruments. Seule, elle déploie toutes ses qualités de grâce et d'expression, en demeurant une pianiste de haut style. De nombreuses demandes l'appellent souvent dans les principales villes d'Allemagne et de Suisse; aussi forme-t-elle peu d'élèves, mais ceux que nous connaissons prouvent que Mme Stern, qui a étudié avec Liszt et Clara Schumann, sait communiquer le feu sacré et les grandes traditions. ALTON.

GAND. — M. Paul Boedri avait organisé, samedi dernier, 30 décembre, à Mont-Saint-Amand, près Gand, un grand concert de charité dont l'exécution du *Paradis et la Péri* de Schumann formait le numéro principal.

De telles tentatives artistiques sont rares à Gand; aussi tout le public mélomane de la ville s'était donné rendez-vous dans la salle de l'hippodrome de M. de Smet, obligeamment mise à la disposition du comité organisateur. Les divers morceaux du programme ont été admirablement exécutés, à la satisfaction de l'auditoire infiniment moins froid que l'atmosphère de la salle.

L'ouverture du *Freischütz*, détaillée avec un fini très satisfaisant, préludait au concert, tout entier consacré, à part ce premier numéro, à la musique chorale. Trois fragments du second acte du *Vaisseau-Fantôme*, le chœur des fileuses, la ballade et l'entrée d'Erik, venaient ensuite. Les chœurs ont parfaitement rendu la couleur tour à tour éclatante et subtile de ces pages magistrales.

Le chœur des *Bohémiens* de Schumann venait en troisième lieu. Cette fantaisie descriptive si pleine de pittoresque a été, elle aussi, interprétée avec un ensemble remarquable et un sens des nuances vraiment achevé.

Mais ce qui a réellement transporté l'auditoire, c'est l'exécution de l'oratorio de Schumann, le *Paradis et la Péri*.

On connaît la donnée de l'œuvre, empruntée au poème *the Paradise and the Pery* de Thomas Moore.

L'orchestre seul, faute de répétitions, a montré quelques faiblesses, principalement du côté des cuivres. Quant aux chœurs, ils ont été parfaits : résultat d'autant plus remarquable que, il y a quelques semaines, les neuf dixièmes des exécutants étaient étrangers à tous les principes du solfège Les perles de la partition, le chœur des génies du Nil, qui a la facture légère et la grâce élégante de Mendelssohn, le thrène funéraire des deux jeunes amants, enfin le chœur des houris, qui ouvre la troisième partie, ont été merveilleusement rendus. Les plus vifs éloges sont dus à M. Paul Boedri et à tous les solistes, principalement à Mme Dirckx. Ils ont bien mérité de l'art musical, que les Gantois, depuis plusieurs années, boudent quelque peu. M. Boedri n'avait fait que de légères coupures (les nos 22 à 25 de la partition).

Une seconde audition sera donnée au Casino, dans le courant du mois de février.

La réussite de ce premier concert devrait encourager le comité à organiser, l'an prochain, une exécution analogue d'une œuvre importante, le *Franciscus* d'Edgar Tinel, par exemple, presque inconnu en Belgique, et souvent exécuté en Allemagne.

L. D B.



LIÉGE. — A la seconde soirée de la Société d'Emulation, le 30 décembre dernier, exécution intégrale et soignée de l'*Orphée* de Gluck.

Au premier plan, faisait sa gracieuse apparition le nouveau Cercle choral, recruté dans l'élite des dames musiciennes de la société liégeoise; puis, en seconde masse chantante, les réputés Disciples de Grétry, soutenus par l'orchestre du Théâtre-Royal, formant un imposant ensemble consciencieusement dirigé par un habile musicien, M. Delsemme, professeur à notre Conservatoire.

Vif succès pour la partie chorale et orchestrale et applaudissements chaleureux et justement mérités pour Mlle de Saint-Moulin, le réputé contralto, et Mme Joachim-Terfve, professeur de chant en notre ville, dans les récits et airs pathétiques du chef-d'œuvre de l'art lyrique

Prochainement, au profit d'une institution charitable, dans les mêmes artistiques conditions, seconde exécution de l'*Orphée*, à laquelle il faut prédire public nombreux et plus profonde admiration encore. A. B. O.



NOUVELLES DIVERSES

Nous avons annoncé que M. Siegfried Wagner viendrait, cet hiver, diriger à Bruxelles un concert symphonique.

Ce concert, organisé par la maison Breitkopff et Hærtel, est fixé au dimanche 11 mars. Il aura lieu dans la salle de l'Alhambra.

M. Franz Servais a accepté la mission de préparer les études d'orchestre, afin d'épargner à M. Siegfried Wagner le long travail des répétitions. Il reconstitue à cet effet l'orchestre symphonique de ses « concerts d'hiver », qui ont laissé à Bruxelles de si vifs souvenirs artistiques.

Bien que le programme du concert ne soit pas encore définitivement arrêté, l'*Indépendance* croit savoir que M. Siegfried Wagner se propose de faire un choix parmi les pages symphoniques dont il a

dirigé l'exécution à Bayreuth, à Leipzig et à Berlin, avec un succès dont toute la presse allemande a retenti. On nous signale notamment : l'ouverture de *Freyschütz* de Weber; un morceau d'orchestre de M. Humperdinck, ami de Richard Wagner et professeur de composition de son fils; le poème symphonique de Liszt, le *Tasse;* et de Wagner, le « Rheinfahrt » de la *Gœtterdæmmerung*, le prélude de *Tristan et Isolde*, *Siegfried-Idylle* et l'ouverture du *Vaisseau-fantôme.*

Cette audition sera, sans nul doute, un des événements sensationnels de notre saison musicale.

✥ *Lohengrin* vient d'être donné pour la première fois à Bucharest, par la troupe d'opéra italien. Le succès a été très vif, bien que le public roumain soit encore peu familiarisé avec l'œuvre de Wagner. Les pages les plus importantes n'en ont pas moins été vivement applaudies.

Lohengrin a été, du reste, admirablement monté. Décors et costumes sont riches et magnifiques. L'interprétation a dépassé les espérances qu'on pouvait concevoir en face d'une pareille œuvre Le chef d'orchestre, M. Spetrino, a été appelé sur la scène au milieu des bravos de toute la salle, ainsi que le jeune peintre, M. Roméo Giorolamo, qui a brossé les décors, d'une beauté rare.

Mme Cerne Wulmann, dans le rôle d'Elsa, a été parfaite comme cantatrice et comme comédienne. M. Signorini, qui porte fièrement l'armure du chevalier du cygne, a étonné et captivé, comme d'habitude, tout son auditoire. Mme Irma de Spagni, dans le sombre personnage d'Ortrude, a montré un grand talent de comédienne.

✥ Le 24 décembre a eu lieu à Nantes une fête musicale qui a produit une vive impression dans les cercles artistiques de cette ville : la première audition de la *Walkyrie.* L'exécution avait été organisée au Cercle des Beaux-Arts par un groupe d'amateurs, grands admirateurs de Wagner, ayant à leur tête notre collaborateur M. Et. Destranges. Quoique montée dans des conditions insuffisantes,— l'orchestre ne se composait que de deux quatuors à cordes et de deux pianos, et les interprètes chantaient en tenue de ville, — l'œuvre a produit une sensation énorme, et cela malgré l'absence de toute figuration ou mise en scène. La traduction adoptée était celle de M. Ernst, qui, comme on sait, s'est efforcé de suivre scrupuleusement, dans sa prose rythmique, la partition allemande et d'en reproduire exactement tous les rythmes. M. Ernst a prêté personnellement son concours à cet intéressant essai. Les différents rôles ont été chantés avec beaucoup de talent, principalement par Mmes Oriolle, Riom, Baudry, et par MM. Séchez et Mahaud. M. Miranne, l'habile chef d'orchestre du théâtre, dirigeait.

✥ Un petit opéra de M. E. Humperdinck, *Hænsel und Gretel* (Jeannot et Margot), vient d'être donné avec le plus vif succès au théâtre de Munich, les 30 et 31 décembre 1893, sous la direction de Hermann Levi Le poème a été écrit par la sœur de M. Humperdinck.

Le livret est la mise en action d'un conte de Grimm, ou plutôt recueilli par Grimm, qui a pour sujet les misères et les joies de deux pauvres enfants du peuple, qui, à force d'industrie et de grâce naturelle, arrivent à surmonter tous les obstacles semés sur leur route. La presse allemande en loue à la fois le sentiment très poétique et l'écriture très châtiée.

Le poème n'a pas obtenu moins de succès que la partition de M. Humperdinck, que la presse est unanime à louer comme une œuvre d'un charme et d'une originalité exceptionnelles. Depuis la *Sauvage apprivoisée* de Goetz et le *Barbier de Bagdad* de Cornelius, aucune œuvre allemande n'avait été accueillie avec autant de faveur.

Les interprètes étaient Mlles Borchers (Gretel) et Dressler (Hænsel). Le compositeur a été rappelé six fois sur la scène.

Ce conte de fées avait été déjà joué, le 23 décembre 1893, à Weimar; il vient d'être représenté également, le 5 janvier 1894, à Karlsruhe, sous la direction de Félix Mottl.

✥ Le *Berliner Tageblatt* nous apprend que M. Félix Mottl, le célèbre chef d'orchestre de Carlsruhe, vient de recevoir le titre de « Generalmusikdirector ».

✥ La première représentation du *Vaisseau-Fantôme*, de Wagner, a eu lieu mercredi, à Genève, devant une salle enthousiaste.

L'ouvrage, qui comporte un décor grandiose, est superbement monté et fait le plus grand honneur à M. Dauphin, directeur du Grand-Théâtre de Lyon et de celui de Genève.

L'interprétation est excellente et les artistes ont été vivement acclamés,

✥ Nouvelles de la saison des théâtres d'Italie.

A Milan, à la Scala, ainsi que nous l'avons dit, la grande saison a été ouverte par la *Walkyrie* qui a été mal donnée, et n'a pas porté.

La *Forza del destino* a eu, au théâtre Bellini de Naples, un grand succès, où l'on a applaudi beaucoup la chanteuse, Mme Elisa Ferrari.

A Gênes, au Carlo-Felice, l'opéra *Manon Lescaut*, de M. Puccini, a eu un grand succès pour la musique et pour les interprètes.

A Crémone, au théâtre Ponchielli, on a donné deux opéras : *I Pagliacci* et le *Petit Haydn*, qui ont plu tous les deux.

A Vérone, *Manon Lescaut* de Puccini, donné au Philharmonique, a eu un succès enthousiaste.

A Palerme, *I Vespri siciliani*, donnés au Politeama Garibaldi, ont eu beaucoup de succès, le soir du 27.

Même accueil au Municipale de Modène à *Rigoletto.*

Au théâtre Reynach de Parme, accueil favorable a *Cavalleria rusticana*, donné comme partition d'ouverture.

La *Gioconda*, qui a inauguré la saison des Rinnovati, à Sienne, a été un grand triomphe pour les artistes qui l'exécutaient.

Et de même il en a été pour le *Ruy Blas*, donné au théâtre de Rimini.

En résumé, la saison se présente assez avorablement.

La société musicale de Varsovie ouvre une souscription pour l'érection d'un monument à Frédéric Chopin.

On écrit de Toulouse :

Le théâtre du Capitole vient de donner avec le plus grand succès la *Phryné*, de C. Saint-Saëns. Les artistes se sont montrés à la hauteur de l'œuvre, et l'orchestre, sous l'habile direction de M. Raynaud, a parfaitement rendu la délicate partition du maître français.

Il est toujours curieux de feuilleter les collection de vieux journaux. On y fait des trouvailles bien intéressante. Dans la *Revue et Gazette Musicale*, du 20 septembre 1863, nous trouvons une série d'article sur l'*Anneau des Nibelungen*, par R. Wagner. Voici la conclusion du troisième et dernier article :

« Quant à nous, on sait déjà notre opinion. L'*Anneau des Nibelungen* n'est qu'un conte légendaire, dont nous abandonnons la valeur poétique à des juges plus compétents, plus experts surtout dans la langue allemande.

« Comme œuvre dramatique, l'auteur nous paraît avoir composé quelquechose d'aussi absurde, mais de beaucoup moins amusant que le *Pied de Mouton*, les *Pilules du diable* et autres féeries de même force. Ce qui nous étonne le plus, c'est qu'un musicien ait méconnu la musique au point de croire que l'*Anneau des Nibelungen* fût prop e à en inspirer, nous ne disons pas de bonne, mais de tolérable, et que, s'il existe dans l'univers un seul homme capable d'en écrire sur ce texte, il put s'en rencontrer un seul acte en état de l'écouter. »

Cela est signé : J. Duesberg et S***.

Que diraient ces excellents critiques en voyant les recettes phénoménales de la *Walkyrie* à l'Opéra-Comique.

Le retour de la *Damnation de Faust* sur les affiches du Concert du Châtelet, à Paris, n'est jamais un événement imprévu. Pour l'instruction des critiques et des amateurs d'aujourd'hui, nous reproduisons deux extraits de journaux anglais de 1847, où l'on verra que Scudo n'avait pas le monopole de l'insanité :

« On parle toujours beaucoup de la *Damnation de Faust* de Berlioz. Ce monstre musical a été exécuté depuis tantôt quinze jours; mais trois heures de musique sans mélodie, sans science et sans charme sont, on le sait, de dure digestion. M. Berlioz poursuit depuis quinze ans le public par ses compositions. Cependant le public reste froid, et les vrais artistes haussent les épaules en voyant les signes d'admiration prodigués si bénévolement à l'auteur par quelques partisans enthousiastes et peu connaisseurs, aux yeux desquels il s'est posé comme un talent méconnu et incompris. Hector Berlioz n'a pas de génie musical; il méprise les phrases de chant, parce qu'il n'en peut pas créer. Il méprise la science parce qu'il n'a pu l'acquérir, ayant fait des études tardives et superficielles. Le seul mérite qu'il ait, c'est de trouver *parfois* de nouveaux effets d'orchestre assez piquants. Dans l'œuvre dont il est question aujourd'hui, qui est, du reste, assommante par sa longueur, on remarque une marche hongroise qui n'est pas de lui, mais qu'il a fort bien orchestrée, et qui fait d'autant plus d'effet que le reste est plus insignifiant Quant à Faust, il est damné. »

Ceci est de l'*Observateur français*, de Londres. De son côté, le correspondant du *Musical World* écrivait :

« L'ouvrage de Berlioz est, ainsi que tout ce que ce compositeur a fait jusqu'ici, aussi dénué de formes que la terre avant la création. Une indomptable volonté et une patience digne d'un meilleur objet ont été employées dans cette composition ; mais cela en pure perte, car on ne trouve dans cette œuvre ni les conditions naturelles de l'art, ni l'expression poétique des sentiments et des situations qu'elle prétend rendre. M. Berlioz tient en grand mépris les règles du contrepoint et les nécessités du rythme. Sans contrepoint, il n'y a pas d'harmonie; sans rythme, la mélodie est impossible ; et sans rythme ni harmonie, il n'y a pas de musique. M. Berlioz décore ses compositions du nom de musique, mais le nom seul y figure : la chose en est absente. D'où vient alors la position qu'occupe M. Berlioz? De l'admiration forcée des artistes, vivant dans une crainte continuelle de cette plume qui fait et défait les réputations dans le premier journal français ; ou peut-être doit il sa célébrité à la tolérance et à l'indulgence de ses confrères, les critiques des autres journaux : célébrité d'ailleurs aussi fantastique et aussi dénuée de fondement que sa musique. Du reste, nous croyons que le dernier ouvrage de M Berlioz porte la trace de ses défauts plus encore, si c'est possible, que tout ce qu'il a produit jusqu'ici. »

BIBLIOGRAPHIE

Ont paru, chez Muraille, à Liége, *Trois Chansons* et *Poèmes d'antan* par M. Jean Marlin.

Il y a des pièces charmantes dans les deux recueils de M. Marlin ; ce sont celles d'un caractère tendre, *Saint-Nicolas*, *Fleurs berceuses* et *Noël*; dans la gaucherie de la facture, on perçoit un sentiment réel et savoureux. Nous aimons moins les pièces plus développées, l'*Enfant grec*, la *Grand'Mère*, dans lesquelles l'effort du musicien s'essouffle, le sujet étant trop vaste, trop compliqué et trop lyrique pour son talent de demi-teinte.

E tonus cas, les ocmpositions de M. Marlin ont de la couleur, et, malgré certaines incorrections de facture, ne manquent ni d'élégance ni d'originalité.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Bordeaux, à l'âge de soixante-treize ans, M. Théodore Blanzini, compositeur, qui eut son heure de vogue. Il donna des opérettes sur plusieurs théâtres de Paris et de la province. Il était le fils de Félix Blanzini, qui fit représenter de nombreux ouvrages à l'Opéra-Comique, au commencement de ce siècle.

A Vienne, le *Hofcapellmeister* B Randhartinger, compositeur jadis populaire de lieder et d'œuvres chorales. Il était âgé de quatre-vingt-onze ans.

Benedict Randhartinger, né en 1802, avait été un condisciple de Fr. Schubert, avec lequel il avait étudié chez Salieri et où il avait connu également Beethoven. Il avait été le premier qui eût chanté publiquement des *Lieder* de Schubert, car il chantait et appartint longtemps comme exécutant à la chapelle de la cour, avant d'en devenir le capellmeister, en 1844. Il avait pris sa retraite en 1864 Ses compositions sont à peu près oubliées ; elles comprennent plusieurs symphonies, vingt messes, soixante motets, des quatuors, des chœurs, des *Lieder* et un opéra, le *Roi Enzio*.

A Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles), Mme Marie-Pauline-Joséphine Héris, veuve d'André Van Hasselt, à l'âge de soixante dix-neuf ans. Elle avait été la compagne dévouée du poète qu'elle avait soutenu avec son admirable courage au cours de son ingrate carrière.

Mme André Van Hasselt était une charmante femme, une fine lettrée, d'une culture étendue. Elle jouissait d'une santé qui semblait la mettre pour longtemps encore à l'abri de la maladie. Et, effectivement, cette souriante septuagénaire est morte subitement sans une infirmité, après un heureux commencement de vieillesse sereine et calme. Avec ses bandeaux blancs et sa figure aristocratique, on croyait voir quelque portrait très ancien de marquise, au temps où les femmes étaient reines dans les lettres.

L'inhumation de Mme André Van Hasselt a eu lieu mardi dernier, au cimetière de Saint-Josse-

ten-Noode, où reposent les cendres du poète, son mari.

A Strasbourg, le docteur E. Strohl, ancien professeur à la Faculté de médecine, mélomane et compositeur distingué. Né à Strasbourg, en 1814, le docteur Strohl s'étaient spécialement intéressé, il y a quelque cinquante ans, à l'organisation du chant choral à Strasbourg. C'est avec lui que le docteur Küss, Decker, Nicollet, Destrais, Thomas et quelques autres de ses contemporains, qui tous devaient le précéder dans la tombe, fondèrent, en 1840, la Société chorale, aujourd'hui réunie à l'Union musicale. Lors de la première fête des Chanteurs alsaciens, célébrée à Strasbourg en 1856, le docteur Strohl fut appelé à présider le comité central chargé de l'organisation ce cette grande fête orphéonique, à la suite de laquelle fut créée l'Association des sociétés chorales d'Alsace, dont il allait être, pendant plusieurs années, le président. Les chanteurs exécutèrent à ce festival les *Enfants de la France*, un chœur que M. Strohl avait composé sur des paroles de Béranger. Ses chœurs d'hommes, avantageusement écrits pour chaque partie vocale, sont tous d'une inspiration généreuse, et ils comptent au répertoire préféré des sociétés alsaciennes.

De 1852 à 1855, le docteur Strohl fut à la fois président et directeur de la Chorale. Louis Liebé ayant pris la direction de la Société, en 1856, M. Strohl continua sa présidence pour ne l'abandonner qu'en 1867. Depuis 1883, il était président de la Société de l'Eméritat des artistes musiciens de Strasbourg, au comité de laquelle il était entré en 1873, en remplacement de M. Kern, auquel il succéda, en outre, au Conservatoire, comme président de la commission des études, commission dont il s'est toujours montré un des membres les plus assidus. A. O.



RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 1er au 5 janvier : Faust. Gwendoline, la Maladetta. Gwendoline, la Maladetta.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 1er au 6 janvier : Fra Diavolo, les Folies amoureuses. Zampa, Lalla Roukh. Mignon, le Maître de chapelle. L'Attaque du moulin Lakmé. L'Attaque du moulin.

CONCERTS D'HARCOURT. — Mercredi 3 janvier. Programme : Réminiscences d'Ossian (Gade); Méditations (Gigout); Scherzo-tarentelle (Wieniawski), M. de Guarnieri; Concerto (Rubinstein), M. F. Della Sudda; Invocation à Pan (Gounod); Pièces d'orgue, M. Gigout; Air de Sigurd (Reyer), M. Vives; Pièces pour piano seul, M. Della Sudda; Choral (Boellmann).

LES CONCERTS DU DIMANCHE

9e CONCERT LAMOUREUX (Cirque des Champs-Elysées). — Programme : Symphonie en ut mineur (Beethoven);

Chasse et Orage des Troyens (Berlioz); Symphonie fantastique (Berlioz); Marche funèbre d'Hamlet (Berlioz); Ouverture des Maîtres-Chanteurs (R. Wagner).

12e CONCERT COLONNE (Châtelet) — Première partie : Wallenstein (V. d'Indy); air de Zurgn, des Pêcheurs de perles (G. Bizet), M. Claeys; Havanaise, pour violon (C. Saint-Saëns), M. Marsick; Concerto pour trois clavecins (J.-S. Bach), MM. Louis Diémer, Niederhofheim et Joseph Thibaud. — Deuxième partie : les Deux Ménétriers, mélodie-poésie de J. Richepin (César Cui), M. Lorrain; Cavatine pour violon (César Cui), M. Marsick; quatre poésies de J. Richepin, mélodies : Où vivre. — Larmes. — les Songeants, — les Petiots (César Cui), Mlle M. Pregi et M. Engel; le Prisonier du Caucase, première audition (César Cui) : air d'Aboubeker, M. Claeys, — Danses circassiennes.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 1er au 9 janvier : Orphée. Carmen. Sigurd. Orphée. Manon Relâche. Manon Lohengrin. Orphée.

CONCERTS POPULAIRES, sous la direction de M. Joseph Dupont (22e année) — Dimanche 7 janvier, à 1 h. ½ précise, au théâtre de la Monnaie. Concert extraordinaire sous la direction de M. **Hermann LÉVI**, maître de chapelle de la cour royale de Bavière et chef d'orchestre des théâtres de Munich et de Bayreuth — Première partie : Huldigungs-Marsch (R Wagner); Siegfried-Idyll (R. Wagner); Prélude de Parsifal (R. Wagner); Scène de l'enchantement du Vendredi-Saint, 3e acte de Parsifal (R. Wagner). — Deuxième partie : Huitième symphonie en fa majeur (Beethoven).

THÉATRE DES GALERIES. — Miss Robinson. — Matinée, dimanche, à 1 h. ½.

ALCAZAR ROYAL. — Bruxelles-Port de mer.

Vienne

OPÉRA. — Du 2 au 8 janvier : Puppenfee et les Joyeuses Commères de Windsor. Hans Heiling. Sylvia et Pagliacci. L'Africaine Le Veilleur Les Femmes métamorphosées. Robert et Bertrand et Valse viennoise. Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Excelsior.

AN DER WIEN. — Une pauvre fille. Le Baron des Tsi-

ganes. Fledermaus. L'Enfant du dimanche. Les Cloches de Corneville.

Berlin

OPÉRA. — Du 1er au 7 janvier : Lohengrin. Djamilé. Puppenfee et Pagliacci. Cavalleria et le Barbier de Séville. L'Africaine Faust Concert par l'orchestre du théâtre. Le Vaisseau-Fantôme (50e anniversaire de la première représentation à Berlin).

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — Le lieutenant de marine.

Dresde

OPÉRA. — Du 1er au 6 janvier : La Reine de Saba. Rigoletto. Représentations de Mme Duse. Sinfonie-Concert. Les Enfants du steppe.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

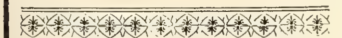
REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs



Abonnements

aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès, 2

à Paris, à la Librairie Fischbacher 33, rue de Seine, 33

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 14 Janvier 1894 — NUMÉRO 3

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; Office de Publicité, rue de la Madeleine, et chez les principaux éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Cie, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N Budin. — A Montréal ; La Montagne, éditeur de musique.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — NUMÉRO 3. BRUXELLES, le 14 janvier 1894.



THÉATRE ITALIEN



DES compagnies d'artistes errants promènent de ville en ville, en Italie, un répertoire d'opéras populaires, œuvres sympathiques, faciles et abondamment riches de mélodies aimables. Dans ce répertoire, logent une quantité de compositeurs qui quittent peu le pays; c'est un théâtre presque nouveau pour le voyageur : l'*Isabella d'Aragona* de Pedrotti, la *Notte di Natale* de Pontoglio, *Il nuovo Figaro* de Ricci — dont nous ne connaissons que le *Crispino*. — *Il Bravo* de Mercadante, *Don Procopio* de Fioravanti, le *Educande di Sorrente* de Usiglio et les œuvres de Marchetti et de tant d'autres — sans parler des universellement connus : Verdi, Bellini et surtout Donizetti, le bergamasque grandement fêté et traditionnellement représenté, chaque année, à l'époque de la foire, à Bergame, dans le vilain bâtiment qui sert de théâtre, à côté de l'octroi.

Ces troupes de passage se casent dans les théâtres de deuxième et de troisième ordre, que l'on trouve un peu partout : vastes salles claires, aux murs droits percés de loges de haut en bas.

Les bagages sont vivement ouverts et les grandes diableries musicales emménagent, n'importe comment, dans des décors d'occasion, avec des accessoires qu'on rafistole et qui font toujours l'affaire.

Ces représentations fantaisistes, absolument nationales, devant un public passionné, sont des soirées curieuses.

Dans la ville, c'est un événement, le séjour de ces colporteurs d'opéras. Tout le monde parle de la *Compagnia di canto* et discute le mérite, le renom des artistes. Cela devient le gros sujet des préoccupations, l'objet de toutes les conversations, à la promenade, au café.

Bien avant l'allumage des lanternes, la foule se tient autour du bâtiment.

Pour pénétrer dans le théâtre, il faut passer à deux guichets : au premier, on prend un carton qui constitue le simple droit d'entrée; au second, on verse un supplément, qui désigne la catégorie de place que l'on aura le droit d'occuper.

La salle est spacieuse, blanche, sans balcon. Les galeries, quand il y en a, ne font pas saillie. Au dessus de la scène, une grande horloge marque froidement le temps qui passe. Sur les murs, en grosses lettres : *vietato fumare*.

Les musiciens allument leurs petites bougies, et le maestro prend place, non contre le théâtre, mais contre le public, de manière à avoir son orchestre devant soi, entre son bâton et la scène. Le souffleur n'est pas dissimulé sous une boîte : on voit un monsieur grave dont la moitié du corps émerge d'un trou dans le plancher du proscenium.

Le maestro fait le beau, l'air fort satisfait de dominer tout ce monde et de se savoir regardé. Il conduit avec des gestes tragiques; il manie son bâton comme un tambour-major joue de la canne; il fait des tours avec des élégances adroites, qui s'enlacent comme pour aller piquer des notes au vol — et il tourne les pages de sa partition en froissant le papier avec un magistral orgueil, une imposante négligence.

Les acteurs aussi posent horriblement; ils font la roue avec une morgue agaçante. La basse tonitruante fronce le sourcil à la

Jupiter ou bien exagère son caractère et prend le type effrayant de ces mouchards qui rôdent dans les vieux mélos. Le ténor a une tête de mirliflore, qui vend de la nouveauté. Ce chanteur crie de toute son âme; il s'époumonne consciencieusement et le sang lui boursouffle la figure. Pour attaquer un morceau, il se campe solidement de l'air de vous annoncer : Vous allez voir... Il prépare la phrase à effet, la sert prétentieusement, garnie de gestes arrondis, de grands yeux perdus et de signes des doigts, le tout vous disant : Savourez-moi donc cela...

Quand les chœurs donnent, le souffleur s'agite ; il est aussi armé d'un bâton et remplit l'office de chef du chant. Il crie, chante, bat la mesure, gesticule furieusement — et l'ensemble se termine, brusquement, sur un accord sèchement frappé, laissant tout le monde immobile, un effet qui veut étonner l'auditeur.

Après un silence, qui donne le temps de se remettre de cette petite émotion ravie, des salves nourries partent de tous les côtés, bruyantes, roulant par toute la salle. Les artistes ont un sourire de suffisance à peu près satisfaite; le jeu de leurs sourcils, leur moue pincée expriment une infatuation qui ne s'étonne pas de ce succès fort naturel. Mais, dans ce public prompt aux manifestations, il y a le plus souvent dans les bravos un ou deux chuts ; des mécontents, des difficiles qui assurent à haute voix qu'ils ont entendu déjà ce morceau bien autrement chanté. Les artistes interrompent leur rôle pour répondre aux bravos, les morts se relèvent et les femmes arrêtent leurs larmes pour vous remercier d'un sourire. C'est le cabotin trônant.

Après les grands effets tempétueux du finale, le public, absolument transporté, s'enflamme d'une frénésie d'enthousiasme et rapelle et rappelle toujours.

Le rideau ne se relève pas. Dans le rideau est pratiquée une ouverture basse devant laquelle pend une tenture. Un valet vient lever cette tenture, et les acteurs passent pour venir sur le proscenium saluer le public. Alors, ils remercient avec effusion, donnant les marques d'une joie complète; les hommes, la main sur la poitrine, les femmes en faisant des ronds de bras comme des danseuses de corde. Et si le succès persiste, mutuellement, devant le public empoigné, ils se serrent les mains avec bonheur, se présentant entre eux des congratulations réciproques et triomphales.

Après ce glorieux assourdissement, l'entr'acte n'amène qu'un calme relatif. Le monde, fébrile, se remue, se retourne, bavarde, interpelle des voisins. C'est une agitation de toilettes claires, gaies, de figures épanouies, encadrées de grosses chevelures sombres sous des chapeaux blancs et roses, un mouvement nerveux de petites manières coquettes, un va-et-vient d'évantails, un bruit de rires qui partent au milieu d'un long caquetage gazouillé et d'un continu bourdonnement confus.

De la *platea* — au fond du parterre, où les flâneurs restent debout et viennent, pour peu de chose, voir un bout de représentation — s'élève un brouhaha de discussion, de colloques, de conversations jacassées. Un garçon annonce d'une grosse voix qu'il vend des bonbons et de la *gazosa fresca*. Beaucoup de spectateurs s'arment d'un flacon de limonade, et de partout éclatent des détonations de débouchage, et on boit au goulot.

Quand ce public sans façon trouve que l'entr'acte a suffisamment duré, il demande le rideau en sifflant et en applaudissant.

Devant un pareil auditoire, on n'ose guère donner des opéras trop connus — comme la *Favorite;* tout le monde chante; les artistes écoutent la salle ou se fâchent, et pendant les passages qui n'intéressent pas, on cause, on boit, on mange ou bien on sort pour revenir, quelques instants après, voir où en est la pièce.

L'allure faussement superbe de cette mise en scène ratée, le pompeux gauche de ce théâtre, qui fait du luxe à bon marché, s'annoncent dès la porte par des adjectifs enflés qui font le boniment sur l'affiche. C'est la *Serata d'onore dell' attrice amorosa* ou *illustrissima*, et le *dramma lirico* est un *interessante lavaro sempre ben accetto*. Cette emphase blagueuse, cette grandeur convaincue choquent étrangement dans ces loques

d'occasion, dans ces nippes de rebut traînées de ville en ville dans des caisses qui prennent l'eau. C'est, tout au plus, l'indigente mise en scène d'un art de forain.

Nous avons eu l'occasion de voir, représenté de la sorte, *Ruy-Blas*, ignoblement déchiqueté par un M. d'Ormeville et mis en musique par Marchetti. Ruy-Blas se tenait comme un garçon boucher endimanché et pommadé pour servir de garçon d'honneur au mariage d'un camarade — et le programme faisait remarquer que ce héros était *miravigliato altamente ma con fermezza e dignita.* Les costumes, tous, étaient une méchante défroque de bal masqué; l'entrée des nobles faisait l'effet d'un piteux carnaval de barrière en location. Les dames de la cour, figurantes décharnées, mal peintes, adressaient des sourires à leurs amis, tout en haut de la salle. La reine était une petite femme au joli profil italien, sans distinction, les cheveux plaqués sur le front. Elle jouait avec une profusion de gestes et une voix criarde pincée, qui appelait au secours. Elle semblait suivre du doigt, au sortir de ses lèvres, les roulades sèches dont les notes pénibles se heurtaient; et la malheureuse, esquintée, terminait la phrase avec ce geste nigaud d'un acrobate qui vient d'exécuter un tour. Après des *bis* enthousiastes, elle jetait quelques baisers du bout de ses doigts sales.

La lettre du roi était un vilain chiffon de papier :

> *Signora, un vento orribile*
> *Spira da Nord, eppure*
> *Ieri uccisi sei lupi.*
> *Segnato : Carlo.*

La duègne, une momie hideusement crayonnée, portait une robe violet et vert d'une coupe grotesque. Les décors, lamentables sous des fioritures puériles et fignolées niaisement, avec de petits pavillons dans des verdures plates et des perspectives extravagantes.

Dans toutes les parties de cet art dramatique voyageur, on retrouvait cette fausse grandeur, ce besoin de paraître, qui est l'orgueil de l'Italien. L'émotion des artistes, le sentiment de la musique, la pompe de la mise en scène, l'inspiration de l'œuvre, le dessin des décors, tout cela était à côté, creux, vide, raté — et on se demandait si l'enthousiasme excité dans le public par tous ces moyens manqués n'était pas, lui aussi, une convention, une complaisance; si, ayant payé pour leur stalle et étant venus certains de s'amuser, ces gens ne s'amusaient pas par conviction, par persuasion devant ce théâtre, qui n'était qu'un prétexte mal doré. Et ils en sont très sincèrement capables, ces Italiens, dont le grand soleil ardent fait si tumultueusement bouillir l'imagination. JAMES VAN DRUNEN.



LES CONCERTS HISTORIQUES

(Suite et fin. — Voir le dernier numéro.)



II

La Singakademie de Berlin fut fondée par Carl Fusch, en 1791, pour l'exécution de la musique sacrée et de la musique profane sérieuse à voix seules ou avec accompagnement d'orgue. Pendant les vingt ou trente premières années du XIXe siècle, cette célèbre société fut un modèle pour toute l'Allemagne. A une époque plus récente, étant passée sous la direction d'Edouard Grell, elle continua de faire dans ses programmes une place importante aux œuvres anciennes. Mais, depuis 1843, date de la fondation du *Domchor*, elle avait perdu beaucoup de son influence. Ce fut à l'instigation de l'historien Winterfeld que le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV établit le « Kœniglicher Domchor für Kirchenmusik. » En dehors de son service, pour lequel il possède un répertoire d'environ deux cents morceaux, le chœur donne chaque année à Berlin plusieurs concerts dont le programme, d'après une coutume traditionnelle assez fidèlement observée, offre ordinairement un résumé de l'histoire de la musique depuis Palestrina jusqu'à nos jours. Le

beau temps du Domchor fut l'époque de la direction de Reithardt (1845-1861). Après la mort de ce chef éminent, on fit quelque reproche à son successeur, Rodolphe de Herzberg, d'être trop volontiers sorti du répertoire *a capella*, véritable spécialité de l'institution, pour se tourner de préférence vers les œuvres du XVIII[e] siècle, celles de Bach en particulier. Si les programmes se modifièrent, l'exécution ne faiblit pas. C'est à ce moment que M. Ernest Reyer, après avoir assisté à une séance du Domchor, écrivit qu'il n'avait « jamais entendu un ensemble plus parfait, une plus stricte observation des nuances, une exécution plus irréprochable ».

Sous l'impulsion de ces deux modèles, la Singakademie et le Domchor, on vit se multiplier en Allemagne les sociétés de chant classique. Celle que fonda Carl Riedel à Leipzig, en 1854, se donnait pour but principal l'exécution des œuvres religieuses des anciens maîtres, jusques et y compris Bach et Hændel. Des villes même de peu d'importance eurent ainsi des concerts en quelque sorte historiques. Erlangen, par exemple, fut dotée, en 1846, par le professeur Schœberlein d'une « Société académique pour l'exécution de l'ancienne musique vocale »; une partie des frais de cette entreprise, qui subsistait encore en 1865, était supportée par l'Université. A Schwerin, plus récemment, le Schlosschor, dirigé par M. Otto Kade, a donné des auditions rigoureusement historiques. Même de simples *Liedertafel* inscrivent parfois à leur programme quelques morceaux des vieux maîtres allemands. Berlin a eu récemment des concerts historiques de musique d'orgue, donnés par M. H. Reimann. Au mois de février 1893, MM. Scharwenka et Goldschmidt exécutaient, dans la même ville, d'anciennes œuvres de musique instrumentale de chambre. Mais, de toutes les villes de l'Allemagne du Nord, Breslau s'est rendue, depuis une dizaine d'années, particulièrement célèbre par les concerts historiques de la société de chant appelée *Bohn'scher Verein*, du nom de son fondateur, M. Emile Bohn.

Ce qui caractérise les programmes de ces concerts, c'est qu'ils sont extrêmement variés d'une séance à l'autre, et qu'en même temps ils se limitent chaque fois à un sujet précis. Au lieu de donner, comme Fétis, une idée générale, mais forcément superficielle, du mouvement de l'art sous ses divers aspects pendant une période choisie, M. Bohn, s'adressant probablement à un public plus restreint et mieux préparé, s'attache à lui offrir les éléments d'un jugement esthétique approfondi sur un sujet et une époque plus restreints. Le cinquantième concert de la Société Bohn a eu lieu le 12 décembre 1892. En citant très brièvement les titres généraux de quelques-uns de ses programmes, nous ferons mieux comprendre le but qu'elle poursuit : 24 mars 1884, musique d'église *a capella*, de Josquin Deprés à Seb. Bach. — 23 février 1885, œuvres profanes de Hændel. — 9 mars 1885, *Lieder* profanes allemands, de la fin du XVI[e] siècle au milieu du XVII[e] siècle. — 23 mars 1885, œuvres profanes de Seb. Bach. — 15 février 1886, œuvres de Henry Purcell. — 1[er] mars 1886, *Fidelio* de Beethoven, dans sa forme primitive. — 27 février 1888, musique religieuse espagnole du XVI[e] au XIX[e] siècle. — 18 février 1889, chansons à boire allemandes du XVI[e] au XIX[e] siècle. — 1[er] et 8 décembre 1890, opéras et opéras comiques allemands oubliés. — 2 mars 1891, musique religieuse à Venise, du XVI[e] au XVIII[e] siècle, etc. Il n'y a pas d'orchestre. Les programmes imprimés contiennent, avec le texte des morceaux chantés, les noms et prénoms, dates de naissance et de mort de chaque musicien, et l'indication des ouvrages imprimés ou manuscrits desquels les morceaux ont été tirés.

A Vienne, l'historien musical Kiesewetter, grand collectionneur d'ancienne musique, donna chez lui et par invitations, depuis 1817 environ jusqu'à 1838, des auditions d'œuvres sacrées et profanes de toutes les écoles. Ce furent les premiers concerts historiques de Vienne. Mais le vrai public ne fut initié là-bas que beaucoup plus tard à ce genre de plaisir artistique. Dans la même année 1858, la Sing-

akademie et le Singverein furent fondés à Vienne dans un but presque identique. Stegmayer dirigeait l'Académie, plus spécialement consacrée aux œuvres du style *a capella;* le Verein, qui avait pour chef Herbeck, se tourna vers les cantates et oratorios avec orchestre. A ces deux institutions vint s'ajouter, en 1862, celle des concerts historiques de Zellner, qui dura plusieurs années, et se spécialisa dans la musique profane ancienne. Une nouvelle entreprise a été inaugurée en 1885 par MM. Robert Hirschfeld et Franz Kœstinger. La première séance offrait cinq *Lieder* polyphoniques allemands de Henri Finck, Senfl, Hofheimer, Lemlin et Eckel, des danses instrumentales du XVI[e] siècle et des *Lieder* à voix seule avec luth, tirés du livre de tablature d'Arnold Schlick. En 1889, le ministère de l'instruction publique austro-hongrois s'honora en accordant une subvention annuelle à cette intéressante entreprise.

A Saint-Pétersbourg, on a gardé longtemps le souvenir d'un concert historique donné au palais Michel en 1869 par la grande duchesse Hélène, et dirigé, par Promberger, sur le modèle de ceux de Fétis et de Zellner. Chant grégorien, motets de Palestrina et de Lassus, noëls populaires français, villanalle de Donati, airs d'opéras de Lully, de Jommelli, de Pergolèse, pièces de Balbâtre et de Scarlatti jouées sur un vieux clavecin, fragments d'oratorios de Bach et de Hændel, il y eut de tout dans ce concert, qui dura trois heures. De nos jours, les amateurs russes entendent aux séances du chœur Aschangelsky les œuvres de Palestrina et de son temps; on leur a chanté en 1890 des fragments importants de l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi.

Le « Cæcilienverein » de Copenhague, dirigé par Frédéric Rung, donne des concerts historiques; l'un d'eux, par exemple, en 1884, a retracé l'histoire de la musique italienne aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. A Édimbourg, M. Niecks a organisé en 1892 des séances analogues, dont les programmes imprimés contenaient des notices explicatives, des thèmes notés, et jusqu'à des portraits de compositeurs. A Turin, le 24 novembre 1890, M. Giulio Roberti dirigea un concert mélangé de musique ancienne et moderne, où figuraient un psaume de Marcello et le lamento d'Ariane, de Monteverdi. La mort de M. Roberti arrêta prématurément l'entreprise. Le *Liceo Benedetto Marcello*, à Venise, donne des séances historiques. L'une d'elles, en 1891, consacrée aux maîtres de l'école vénitienne, depuis Monteverdi jusqu'à Legrenzi, était précédée d'une conférence faite par M. Th. Wiel.

Nous n'avons pas à renseigner les lecteurs du *Guide Musical* sur les concerts du Conservatoire de Bruxelles et la part que M. Gevaert y réserve aux œuvres anciennes, exécutées dans des conditions toutes particulières de fidélité historique. Nous n'avons pas davantage à revenir sur les auditions de l'*Amsterdamsche a Kapella Koor*, dirigé par M. de Lange, et qui ont fait sensation il y a un ou deux ans dans l'Europe musicale. La longue et cependant très incomplète énumération que nous venons de dresser était peut-être utile pour montrer qu'en tous pays le public semble mûr aujourd'hui pour un genre de concerts qui s'adresse à une classe d'auditeurs particulièrement instruits, curieux et raffinés dans leurs goûts. Voir augmenter de nombre cette catégorie d'amateurs par l'extension et la propagation des concerts historiques est un souhait que tout musicien sérieux doit former. On embrasse d'un regard plus clair les mouvements de l'art au temps présent, quand on a la notion de ses évolutions passées. On juge d'un sens plus ferme et plus sage les questions auxquelles la vie de chaque jour vous mêle, quand on apporte dans leur examen le savoir et l'expérience. Aussi, tandis que d'une part il ne faut point se lasser d'encourager théâtres et concerts à accueillir, à produire et à répandre les œuvres contemporaines, celles dont les auteurs sont les maîtres d'aujourd'hui ou deviendront peut-être les maîtres de demain, en même temps l'on doit approuver hautement les efforts plus ardus et moins profitables tentés pour ressusciter les ancêtres. En reculant vers le passé les bornes du répertoire, les con-

certs historiques accroissent le nombre des jouissances artistiques du public ; ils enseignent pratiquement à ce même public, par des « leçons de choses », l'histoire trop ignorée par lui d'un art dont il ne connaît que les derniers chapitres : et de cet exposé ne résulte pas seulement la leçon sèche et chronologique, mais bien la leçon générale esthétique, d'où il ressort que le beau et le vrai n'ont point d'âge, et qu'en musique comme en poésie ou en peinture, il n'y a pas le vieux et le neuf, mais seulement le bon et le mauvais.

MICHEL BRENET.



Les Concerts à Paris

CÉSAR CUI AUX CONCERTS COLONNE



C'EST une sorte de préface à la représentation du *Flibustier* à l'Opéra-Comique, que nous a donnée M. Colonne, le dimanche 7 janvier, en inscrivant sur son programme (deuxième partie) plusieurs œuvres de César Cui. Il était, en effet, intéressant de faire plus ample connaissance avec l'auteur de la musique du *Flibustier*, avec celui dont la comtesse de Mercy Argenteau, son admiratrice, écrivit une esquisse critique très développée. M. Lorrain a chanté les *Deux Ménétriers* (poésie de Jean Richepin), — Mme Marcella Pregi et M. Engel, quatre poésies de l'auteur des *Gueux*, — M. Clayes, l'air d'Aboubeker, tiré du *Prisonnier du Caucase* (première audition) ; — M. Marsick a joué la *Cavatine* pour violon, qu'il nous avait déjà fait entendre le 15 octobre 1893, au « Festival russe » organisé par l' « *Echo de Paris* ». Enfin, l'orchestre a exécuté les Danses circassiennes du *Prisonnier du Caucase*.

M. César Cui, qui appartient à la nouvelle école russe a été frappé par la beauté et la vigueur des vers de Richepin. Aussi, a-t-il été amené à traduire musicalement nombre de pièces du poète français. Ce sont des traductions absolument littérales, dans lesquelles il a cherché à serrer le texte d'aussi près que possible. L'orchestre joue un rôle prépondérant et met en un relief imitatif les diverses phrases du drame, comme dans les *Deux Ménétriers*, par exemple : véritable scène macabre, où l'élément mélodique est moins accusé que dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns. C'est pittoresque. A noter sur les vers :

> Et de leurs doigts décharnés,
> Montrant leurs cœurs en lambeaux,

le même effet orchestral que celui imaginé par Vincent d'Indy, au début de la troisième partie de *Wallenstein* pour caractériser l'influence des astres sur les destinées humaines.

Dans les *Songeants*, on retrouve un écho, sur le premier et le dernier vers, du faire de Berlioz dans l'*Enfance du Christ ;* le compositeur a cherché la simplicité pour peindre ces deux vieux, dont l'un aveugle et l'autre sourd passent leurs dernières années, le premier à entendre, le second à voir la mer. Quant à la poésie les *Petiots,* c'est très dramatique, mais passablement réaliste et anarchiste. Jugez-en sur ces derniers vers :

> Ouvrez la porte
> Aux petiots qu'ont un briquet.
> Les petiots grincent des dents
> Ohé ! les durs d'oreilles !
> Nous verrons là dedans,
> Bonnes gens,
> Si le *feu* vous réveille !.

M. Engel a fort bien rendu le côté violent de cette page flamboyante ; Mme Marcella Pregi a dit, de cette jolie diction que l'on sait apprécier, *Où vivre* et les *Larmes,* mélodies d'une grande tristesse et qui ont quelque parenté avec celles de Robert Schumann. M. Clayes, qui doit débuter prochainement à l'Opéra-Comique, a chanté en excellent musicien, l'air d'Aboubeker du *Prisonnier du Caucase*. Il n'y a que des éloges à faire du jeu sage, correct, délicat de M. Marsick dans l'interprétation de la *Cavatine* pour violon qui est, au point de vue purement mélodique, une des pages les plus réussies que nous connaissions du compositeur russe.

Dans la première partie du concert, on a réentendu la vigoureuse *Trilogie de Wallenstein* de Vincent d'Indy, à laquelle le public a fait un chaleureux accueil. La *Havanaise* pour violon de C. Saint-Saëns (première audition) a été très bien jouée par Marsick ; elle n'est pas, selon nous, une des pages les plus réussies de l'auteur de *Samson et Dalila*. Quant au *Concerto* pour trois clavecins de J.-S. Bach, avouons que ce n'était pas dans une grande salle comme celle du Châtelet où il eût dû être exécuté. La sonorité grêle du clavecin est abso-

lument désagréable, ayant surtout pour contraste l'ampleur de l'orchestre. Dans un salon, passe encore; l'intérêt archéologique est en jeu; mais, dans un vaisseau de grande dimension, cela devient pénible. Lorsque l'orchestre joue en même temps que le clavecin, les traits de cet instrument sont absolument annihilés. Le piano a été une merveilleuse invention; laissons dormir le clavecin dans nos musées. Ces observations ne touchent en rien le mérite des trois instrumentistes, chargés au Châtelet de l'exécution du *Concerto* de Bach : MM. Diemer, Thibaud et Niederhofheim.

Le même jour, à neuf heures du soir, M. et Mme Colonne donnaient dans leurs salons de la rue Le Peletier une intéressante séance, uniquement composée des œuvres de César Cui, et à laquelle assistait le compositeur russe.

H. I.



L'incendie des décors de l'Opéra



L'omnibus qui nous emportait ce soir-là (1), vers la salle Pleyel, où nous conviait la *Nationale*, tourna dans la cour du Carrousel, et, par dessus les toits du Louvre, le ciel apparut flamboyant. Les nuages bas rendaient diffuse la lueur, empêchant de préciser l'endroit de l'incendie. Sur la confortable impériale, les suppositions se succédaient : La Banque de France! les Halles? En approchant, on précisait : les Folies-Bergères, disait l'un avec une nuance de regret; le Conservatoire, répliquait un autre — sans regret. —

C'était le magasin des décors de l'Opéra, vaste hall installé contre tout bon sens dans un pâté de maisons qui l'enserrent de toute part. Quelle merveilleuse flambée! Jamais ni fonderie d'acier ni finale d'opéra ne donnèrent pareille impression; les flammes claires, d'une intense couleur orangée, se nuançaient admirablement sous l'influence des matières minérales, peintures, alcools, vernis qui servent à la confection des décors.

Vous aurez appris les détails du désastre par la presse quotidienne : plusieurs pompiers blessés, des millions perdus, les maisons voisines endommagées. Les décors des œuvres en cours d'exécution étaient demeurés dans les coulisses de l'Opéra, dont les représentations ne seront donc pas interrompues.

Mais les flammes ont dévoré le matériel de la plupart des pièces formant le fonds du répertoire :

L'*Africaine* (moins le vaisseau, qui ne se trouvait pas dans le magasin de la rue Richer), *Le Cid, Coppélia, Don Juan, La Favorite, Guillaume Tell, Hamlet, Henri VIII, La Juive, La Korrigane, Lucie, Patrie, Le Prophète, Rigoletto, Robert le Diable, Roméo et Juliette, Sapho, Stratonice, Sylvia, Tabarin, La Tempête, Yedda*, etc. Il faudra des mois avant que ce matériel puisse être reconstitué, même en partie.

Au Palais de l'Industrie, l'Opéra possède un hall de débarras, où se trouvaient les décors du *Mage*, du *Roi de Lahore*, de *Françoise de Rimini*. A l'Opéra même, se trouvaient les décors de *Lohengrin, Gwendoline, Faust, Les Huguenots, La Valkyrie, La Maladetta, Déidamie, Sigurd, Les Deux Pigeons, Samson et Dalila*. Ce matériel est intact.

L'Opéra n'a donc plus actuellement que treize opéras et deux ballets qui peuvent être joués. Mais si l'on réfléchit que la plupart des ouvrages détruits par les flammes, étaient depuis longtemps « brûlés », on se dira qu'il n'y a pas tant à se plaindre, au contraire. Le feu a accompli une œuvre salutaire et purifiante! Nous espérons bien, en effet, que l'on se gardera de reconstituer les décors de certaines œuvres tout à fait démodées ou de médiocre valeur, tels que *Lucie, Robert, Stratonice*, la *Tempête*, le *Cid*. Les crédits qu'on pourrait affecter à leur réfection seraient bien plus utilement employés à monter des œuvres nouvelles.

L'incendie de la rue Richer fournirait ainsi aux musicographes de l'avenir le sujet d'un chapitre intéressant sous ce titre : *De l'influence des incendies sur la destinée de l'art lyrique en France.*

On se souvient que l'Opéra-Comique fut détruit alors que l'opéra de M. Chabrier, le *Roi malgré lui* en était à sa troisième ou quatrième représentation. Cette fois, M. Chabrier l'échappe belle, sa *Gwendoline* est intacte; il doit aux dieux un beau cierge : mais qu'il ne l'allume pas, par précaution.

Marcel Remy.



(1) Le 6 janvier.



HERMANN LÉVI
A BRUXELLES



Pour la troisième fois, M. Joseph Dupont a cédé, dimanche dernier, son bâton de chef d'orchestre des Concerts populaires bruxellois à un chef d'orchestre étranger. Après Hans Richter et Félix Mottl, il a appelé Hermann Lévi, le célèbre chef d'orchestre de Munich et de Bayreuth, à conduire le premier des concerts extraordinaires de la saison. Combien d'autres pourraient, comme lui, affronter la comparaison, sans déchoir! Combien d'autres qui n'ont le courage ni la sincérité de reconnaître, comme il le fait, lui, la maîtrise de ses pairs et de ses rivaux? Le public ne s'y est pas trompé, et il sait à M. Joseph Dupont un gré infini de lui avoir fourni l'occasion de ces intéressantes et instructives séances orchestrales. Il y a plusieurs bonnes manières de diriger l'orchestre; et il y en a une mauvaise : c'est de priver de mouvement et de vie les œuvres du génie, enfantées dans la fièvre. La bonne manière consiste à animer l'orchestre de la passion qu'on éprouve soi-même. A ce point de vue, la successive apparition de Richter, de Mottl et de Lévi, aux Populaires, a fourni l'occasion de bien intéressantes observations. Tous trois ont été les confidents de la pensée du maître de Bayreuth, et cependant, tous trois nous ont apporté une impression différente des mêmes œuvres, jouées par le même orchestre.

Avec Richter, on éprouvait une singulière sensation de puissance et de grandeur; Mottl entraînait par la fougue de sa direction et l'éclat incomparable des sonorités qu'il tirait de l'orchestre, dont il jouait comme d'un instrument. Avec Lévi, on a eu la très délicate impression d'un art plus finement nuancé et très poétique. On a très justement fait remarquer que le programme du concert dirigé par lui ne contenait aucune œuvre de couleur éclatante; la *Siegfried-Idyll*, le prélude de *Parsifal* et l'*Enchantement du Vendredi-Saint*, la huitième symphonie de Beethoven, toutes œuvres de demi-teinte, en somme, ou tout au moins d'un sentiment très contenu et plutôt intime qu'exubérant. Ce n'est pas un succès banal pour M. Hermann Levi d'avoir, avec un programme en apparence si peu fait pour entraîner les masses, provoqué un très vif enthousiasme, qui est allé jusqu'au triple rappel après chaque partie. Il faut dire qu'on n'avait pas encore entendu la *Siegfried-Idyll* rendue avec autant de charme simple et tranquille. M. Lévi la prend dans un mouvement très flexible, ralentissant ici, pressant là, de manière à diviser en quelque sorte la composition en plusieurs tableaux correspondant aux différents thèmes évoqués, dont la signification est connue. Détail curieux et qui montre combien l'interprétation personnelle est importante, M. Levi a fait exécuter tout en *piano* et d'une façon très soutenue le thème du cor, qui amène la dernière partie du morceau. Il l'interprète comme une évocation attendrie du héros Siegfried. Mottl, au contraire, plus réaliste, avait fait jouer ce trait *forte* et gaîment : il faut, disait-il, que l'on ait l'idée d'un jeune garçon s'amusant à réveiller les échos du bois avec ses sonneries de cor. Richter, si mes souvenirs sont exacts, est pour cette dernière interprétation, et le fait est intéressant à noter, puisque ce fut lui qui joua la partie du cor, lorsque, pour la première fois, la *Siegfried-Idyll* fut jouée à Triebchen, sous la direction de Wagner, après la naissance de son fils unique. Ce qui n'empêche que l'interprétation de M. Levi ne donne à tout ce passage un charme poétique très impressionnant. Je noterai aussi que M. Levi supprime la moitié des cordes, se conformant ainsi à l'indication de Wagner, qui voulait le « petit orchestre » pour cette musique délicate. Quand tous les violons et violoncelles de notre grand orchestre moderne participent à l'exécution, fatalement celle-ci s'alourdit.

Dans le prélude de *Parsifal*, qu'on n'avait jamais entendu à Bruxelles, rendu avec une telle intensité dans l'expression de la douleur et de la souffrance, M. Levi, aux répétitions, a insisté pour obtenir un accent très expressif sur le *sol* du thème de la *Cène*,



d'où Wagner, en le variant, tire ensuite le thème de la *Lance* et la *Plainte du Sauveur*, si extraordinairement poignante quand elle arrive à l'*ut* dièse aigu des clarinettes et des altos. Cette nuance est très caractéristique et très importante. On n'a pas moins admiré l'art avec lequel M. Levi obtenait la fusion des différentes sonorités de l'orchestre, avec quel soin il établissait la transition entre les différentes catégories d'instruments. Avec quelle délicatesse,

par exemple, les arpèges des violons et des altos s'enroulaient autour du thème de la *Cène!* avec quelle douceur le thème de la *Foi* passait du quatuor aux bois, puis aux cuivres et réciproquement. C'était adorablement noyé, fondu et plein de mystère !

Non moins pénétrante a été l'impression laissée par son interprétation de l'*Enchantement du Vendredi-Saint*. A ce propos, après la répétition générale, dans un salon hospitalier, où la musique à de somptueux autels, M. Lévi racontait quelle importance Wagner attachait à certains détails d'orchestre. Vous vous rappelez ces *pizzicati* sourds et lugubres des contrebasses, accompagnant le thème si douloureux de la *Plainte du Sauveur* (adagio 4/4). Aux premières répétitions, en 1882, le contrebassiste avait exécuté ces *pizzicati* comme on les fait d'ordinaire, d'une façon indifférente. Wagner bondit. Ce pizzicato, il le lui fallait très *expressif* : « *C'est la mort qui arrive*, criait-il ! Marquez-le, marquez-le, fortement. » C'est le moment, en effet, où Kundry repentante, agenouillée devant Parsifal, incline doucement la tête, et, suffoquée par les larmes de la grâce, s'affaisse aux pieds du héros sauveur. Quelle signification, dès lors, dans ce simple détail !

Après ces pages si pénétrantes du drame de la Pitié, la symphonie en *fa* de Beethoven, a produit l'effet d'un rayon de soleil bienfaisant et doux. Et M. Hermann Levi nous en a donné une interprétation tout à fait délicate et charmante, faisant saillir avec un tact parfait de musicien les détails exquis de l'*andante scherzando* (« ce morceau tombé tout entier du ciel dans la pensée de l'artiste », comme disait Berlioz), prenant le *menuet* dans un mouvement très modéré et le *finale*, au contraire, dans un mouvement très vif. Ç'a été un vrai régal, d'entendre cette symphonie d'une si rayonnante inspiration, interprétée avec tant de délicatesse et de clarté.

De tels concerts sont de rares et hautes jouissances esthétiques, et il faut remercier M. Joseph Dupont de nous les procurer.

M. KUFFERATH.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

La matinée musicale donnée par M. et Mme Ronchini, le 2 janvier, nous a permis d'entendre une pianiste d'un talent très primesautier. Mme Carembat a exécuté avec une finesse de toucher absolument remarquable divers morceaux de Mlle Chaminade ; son succès a été des plus mérités. Dans la même séance, on a pu applaudir le maître et la maîtresse de la maison dans diverses pages de Joncières, Saint-Saëns, Dunkler, etc... M. Carembat a fort bien exécuté les *Danses tziganes* de Nachez. La séance se terminait par le quatuor à cordes de Grieg (MM. Carembat, Giraud, Bailly et Ronchini).



Charmante soirée chez M. Ten Have, mercredi dernier. C'est un ravissement d'entendre Mlle Ten Have interprétant une étude posthume de Chopin, la *Soirée de Vienne* de Schubert-Liszt, le largo de Bach-Saint-Saëns et une gigue tout à fait ravissante de Mozart. L'excellent violoncelliste M. H. Gillet a charmé les auditeurs dans le *Cygne* de Saint-Saëns et un allegro de Herbert. La belle sonate en *la* mineur de Schumann pour violon et piano a été fort goûtée ; elle a fait tort au quatuor pour piano et cordes de Boëlmann, qu'exécutaient MM. Ten Have, Gillet, Chabert et Mlle Ten Have.

H. I.

La première matinée Parent était consacrée à l'œuvre de César Franck. Le quatuor à cordes, très difficile, a été bien rendu par MM. Parent, Sailler, Bailly et Baretti, nonobstant du trouble dans le relief des parties instrumentales et de la lourdeur de rythme dans le larghetto et l'allegro final. Par contre, le scherzo (*con sordini*) fut légèrement enlevé avec toute la délicatesse désirable. M. Parent renouvelle, à chaque saison, une partie de ses collaborateurs, et cela nuit à la cohésion de son quatuor ; pris séparément, aucun ne manque de talent ; réunis, leur ensemble est parfois terne ou manque de pondération. M. Parent, qui a l'archet preste et le son incisif, domine l'ensemble d'une façon trop accentuée pour l'exécution

de certaines œuvres modernes rigoureusement équilibrées.

M. Engel a chanté avec infiniment de goût quatre mélodies, dont l'une, les *Cloches du soir*, est un poème adorable.

Dans la sonate pour piano et violon, M. Parent a montré un beau sentiment compréhensif; on n'en peut dire autant, malheureusement, de sa partenaire, Mlle Boutet de Monvel, dont l'interprétation nous a paru à côté de la vérité: de l'afféterie souvent ou de l'inopportune virtuosité, perlée comme pour une pièce de genre.

Signalons encore une très courte et substantielle causerie de M. Tiersot sur César Franck.

M. R.

⚜

Au concert d'Harcourt, mercredi, exécution bonne, quoique un peu grosse, du septuor de Beethoven, par MM. de Guarnieri, Fernandez, Kerrion, A. Dubois, Chaussier, Jeanjean et H. Dubois. Un jeune pianiste hollandais, M. David Blitz, a joué le concerto en *sol* mineur de Saint-Saëns, avec une belle tenue sobre et une modération d'effets dont il lui faut savoir gré. L'orchestre l'a mal servi par un accompagnement hésitant ou lourd; le deuxième thème du scherzo, d'un rhytme si net, si accusé était mou et lâché. Dans des pièces pour piano seul, particulièrement une tarentelle de Moskowski, M. Blitz a déployé un mécanisme étourdissant; nous ferons quelque réserve sur son interprétation du nocturne de Chopin, où, en voulant se montrer passionné, il ne s'est pas assez gardé de sécheresse. M. Blitz nous paraît être un pianiste de sérieux avenir. Un air d'*Aïda*, chanté par Mlle Bourgeois a mis en relief la voix pure et étendue avec une méthode vraiment trop provinciale. Quant à l'*Ane et le Bœuf* de M. Schlesinger, c'est une musiquette quelconque, destinée, paraît-il, à dramatiser un *Conte* récité, qu'elle gêne plutôt par ses trémolos et ses accords plaqués; c'est parfaitement impuissant sinon niais; il n'y a pas lieu de s'en préoccuper davantage.

M. R.

⚜

M. Ambroise Thomas vient d'être élu vice-président de l'Académie des Beaux-Arts de France pour l'année 1894. Par suite de cette élection, M. Ambroise Thomas passera, de droit, président l'an prochain. Or, en vertu du roulement qui existe depuis un siècle, l'Académie des Beaux-Arts devant avoir, en 1895, la présidence des cinq Académies qui forment l'Institut, c'est M. Ambroise Thomas qui présidera le centenaire de l'Institut.

M. Ambroise Thomas sera fort occupé cette année-là, car il aura aussi à organiser le centenaire du Conservatoire de musique, dont il est le directeur.



BRUXELLES

Nous sommes au regret de devoir annoncer l'ajournement indéfini du Concert populaire qui devait être donné le dimanche 21 janvier et être consacré à *Rédemption* de César Franck. Une grave indisposition de M. Joseph Dupont est la cause de cet ajournement. L'éminent chef d'orchestre a été pris, la semaine dernière, d'une sérieuse attaque d'influenza, qui ne lui a permis d'assister ni à la répétition générale ni au concert dirigé par Hermann Levi. Hâtons-nous d'ajouter que M. Joseph Dupont va beaucoup mieux, bien qu'il garde encore le lit à l'heure où nous écrivons. Ses nombreux admirateurs et amis liront avec plaisir la lettre suivante que vient de lui écrire M. Hermann Levi :

Cher ami,

Ainsi je dois vous appeler désormais. J'ai été bien désolé d'avoir dû vous quitter malade. Vos amis ont tout fait, il est vrai, pour rendre aussi agréable que possible les dernières heures de mon séjour à Bruxelles, mais je n'ai pu m'empêcher de penser toujours, avec tristesse, à l'ami malade! J'ai éprouvé un véritable chagrin de ce que vous n'avez pu assister au concert. Vous auriez ressenti un véritable plaisir, je pense, à entendre comme tout a bien marché, à voir combien l'orchestre a été aimable vis-à-vis de moi, et combien enthousiaste le public. Le souvenir des journées passées à Bruxelles éveille en moi les souvenirs les plus délicieux, car non seulement j'y ai éprouvé de hautes satisfactions artistiques, mais j'ai eu encore la joie de rencontrer des hommes chaudement épris d'art dont le souvenir restera gravé dans mon cœur éternellement. Tous cela, je vous le dois, cher ami et collègue, et de loin je vous serre cordialement la main! Dites-moi promptement comment vous allez, ou, si vous ne pouvez écrire, demandez à l'un de vos amis d'écrire pour vous. Croyez à ma vive reconnaissance pour toujours et à ma profonde amitié.

Votre cordialement dévoué,
HERMANN LEVI.

M. Hermann Levi a quitté Bruxelles, dimanche soir, après avoir assisté à une réunion intime d'artistes et de journalistes à l'hôtel du Grand-Miroir, où l'on a gaiement devisé d'art, de littérature et de musique. M. Hermann Levi a charmé tout le monde par son esprit, sa haute culture, sa bonne humeur et sa piquante bon-

homie. On a bu au héros de la fête et aussi à M. Joseph Dupont, dont l'absence a été vivement regrettée.

⚜

Si invraisemblable qu'elle soit, la nouvelle donnée par notre excellent confrère l'*Eventail* de la mise à l'étude de *Tristan* est parfaitement exacte. Cela ne veut pas dire, toutefois, que *Tristan* passera cette année. On en est seulement aux préliminaires : les artistes étudient leurs rôles : M. Cossira celui de Tristan, Mlle Tanésy celui d'Iseult, Mlle Armand celui de Brangaine, avec toute la bonne volonté imaginable, mais aussi avec les inévitables désespérances que cause l'étude de toute partition wagnérienne. La plus grosse difficulté est la revision de la traduction de Victor Wilder, absolument inchantable. M. Léon Dubois, second chef d'orchestre, qui conduit les études préalables, s'est chargé de revoir les paroles du *traditor* et de les conformer le plus possible au texte musical. Ne vous étonnez pas ! C'était un écrivain qui avait revu et amendé à sa convenance la musique de Wagner ; il était juste qu'un musicien revît le texte de Wilder et le tripatouillât à la convenance de la musique. Ce que deviendra de la sorte le poème, nous l'ignorons.

Quant à l'orchestre, on ne s'en est pas encore occupé. M. Flon, qui est un chef d'orchestre intuitif, et M. Oscar Stoumon, qui est un musicien pénétrant, n'ont aucune inquiétude à cet égard. Ils sont parfaitement tranquilles, et convaincus qu'ils auront mis l'œuvre sur pied en quelques semaines, ayant d'ailleurs un moyen très simple de trancher les difficultés : ce qui ne marchera pas, on le coupera. Les tailles ont déjà commencé.

M. Stoumon, à son retour de Bayreuth, il y a deux ans, déclarait, du reste, avec sérénité, qu'entre *Tannhœuser* et *Tristan* il ne balançait pas ; *Tristan* lui paraissait le plus *facile* à monter, et M. Flon fut de son avis.

Préparons-nous donc à entendre *Tristan et Iseult* au théâtre de la Monnaie, à la fin de la saison. On ne s'ennuiera pas ce soir-là.

M. K.

⚜

Une statistique édifiante.

Voici la liste des ouvrages donnés au théâtre de la Monnaie depuis le commencement de la saison (ils sont cités dans l'ordre où ils ont été représentés) :

Les *Huguenots*, *Faust*, *Lakmé*, *Mireille*, *Aïda*, le *Prophète*, *Lohengrin*, la *Guzla de l'émir*, le *Barbier de Séville*, *Cavalleria rusticana*, la *Juive*, *Carmen*, *Werther*, *Farfalla*, *Jérusalem*, le *Rêve*, *Orphée*, *Sigurd* et *Manon*.

Cette liste est assez longue ; elle ne compte pas moins de dix-neuf ouvrages. Mais, parmi ceux-ci, il en est douze qui avaient été représentés la saison dernière, et les sept autres ne comprennent, à part *Farfalla* (une œuvre inédite, il est vrai !), que des pièces du vieux répertoire — le *Barbier de Séville*, la *Juive*, *Jérusalem (!)* — ou des ouvrages plus récents, mais déjà maintes fois exécutés à Bruxelles, et dont la reprise ne pouvait offrir aucun intérêt musical : *Lakmé*, *Sigurd* et *Manon*, ces deux derniers donnés tout récemment, on sait dans quelles déplorables conditions. N'oublions pas la *Guzla de l'émir*, qui ne rentre dans aucune de ces catégories.

De plus longs commentaires sont inutiles pour faire ressortir l'artistique initiative déployée au théâtre de la Monnaie pendant ces quatre premiers mois de la saison.

⚜

Jeudi dernier, a eu lieu, la distribution solennelle des prix à l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode, dont M. Gustave Huberti a récemment été nommé directeur en remplacement du regretté Henry Warnots, fondateur de cette remarquable institution. Le concert qui a suivi la cérémonie de la remise des médailles et diplômes aux lauréats a permis, une fois de plus, de constater l'excellence de l'enseignement de ce Conservatoire de faubourg où plus d'un talent plein de promesses, a reçu le premier éveil. Parmi les lauréats, on a remarqué la jolie voix de Mlle Maton (air d'*Hamlet*) et la bonne diction de M.G. Oppelt (air d'*Iphigénie en Aulide*). Sous la direction de M. Gustave Huberti, les chœurs de l'école, admirable phalange chorale, ont chanté un chœur de *Paride ed Elena* de Gluck, deux fragments du puissant *Lucifer*, de Peter Benoit et une série de pièces anciennes à quatre voix mixtes : *Pavane* (XVIIe siècle), *Chanson de table* de Friederici, *Gagliarda* de Hassler, exécutées à ravir par un groupe choisi d'élèves. La *Gagliarda* a été bissée.

La direction de M.Gustave Huberti promet, à l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode, un nouvel essor.

M. K.

⚜

Vif succès aux Galeries, lundi, pour Mme Delaunay, qui reprenait le rôle de Miss Robinson.

La gracieuse et intelligente artiste a donné à la pièce de M. Varney une allure de gaîté

et d'exubérance qui manquait avec l'interprétation imposée. Tout, du reste, fait présager une longue carrière à *Miss Robinson*. M. Maugé, directeur habile autant qu'expert, a entouré la pièce d'un cadre soigné. Les décors sont jolis et les costumes très frais, les changements à vue sont bien réglés et les couplets du ıamier sont bissés chaque soir. N. L.

Le Cercle des Arts et de la Presse a donné une audition musicale ces jours-ci. Cette association, que l'on croyait disparue, semble se réveiller plus vivante que jadis, pour la plus grande joie des débutants et des jeunes, qui peuvent toujours se faire entendre sur ses tréteaux hospitaliers. Les éléments les plus hétérogènes s'y rencontrent et y défilent sans ordre. Notons au hasard de l'audition Mme May Roberts, pianiste, qui a joué du Chopin avec charme; Mme Deville-Tehart, contralto, qui a chanté des airs d'*Orphée*, de Gluck, de Weber, de Massenet et une sérénade d'A. Holmès; M. Deru, élève d'Ysaye, violon solo au théâtre de la Monnaie, qui a joué *Légende* et *Mazurka* de Wieniawski et le quatrième concerto de Vieuxtemps; M. Maes, organiste à la Monnaie. On a terminé par une pantomime fantaisiste et originale de J. Francq. N. L.

L'abondance des matières nous a empêché de citer l'exécution du *Genitori* et de l'*Ave Maria* de E. Raway, à l'église Sainte-Gudule, au salut de Noël. M. Fischer ne disposait peut-être pas des éléments indispensables pour l'exécution d'œuvres aussi complexes. Il s'en est tiré cependant avec honneur, et, si les détails restaient dans l'ombre, l'ensemble était convenable, et a porté. N. L.

Le groupe indépendant d'études ésotériques des Kymris (branche métropolitaine de Belgique) nous invite à l'inauguration de son nouvel auditoire à l'ancien hôtel des ducs de Clèves-Ravenstein à Bruxelles, soirée qui sera consacrée à l'exégèse wagnérienne avec audition de fragments de *Lohengrin*, de *Tristan*, de la *Walkure* et de *Parsifal*.

Cette séance aura lieu le 17 janvier, à 20 heures.

Nous irons.

La prochaine conférence de M. J. Wallner, chez Mlle Desmet aura lieu mercredi prochain, 17 janvier.



La Société protectrice des enfants martyrs organise pour le lundi 29 janvier, au profit de son asile, un grand concert de charité, qui aura lieu dans la salle des fêtes de la Grande-Harmonie et qui sera consacré uniquement à la musique de Massenet.

Le maître français a gracieusement offert d'accompagner lui-même tous les artistes qui se feront entendre à cette intéressante soirée.

Le comité d'organisation, sous la présidence de MM. Nothomb et Guillery s'est assuré le concours de talents de premier ordre.



Nous avons fait allusion, dans un précédent numéro, à un incident soulevé par M. Lucien Solvay. Cet incident provenant d'un malentendu est aujourd'hui complètement dissipé. Il y a eu, de part et d'autre, des explications cordiales qui ont mis fin complètement au différend. M. K.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — La troisième représentation de *Liederik* a été augmentée d'un concert, qui a servi à nous faire entendre quelques-uns des solistes de l'orchestre et de l'Opéra flamand.

Le premier numéro du programme était la *Marche inaugurale* de Wambach, fièrement enlevée par l'orchestre, qui a encore exécuté, dans le courant de la soirée, la belle ouverture du *Roi des Aulnes* de Benoit.

M. de Herdt, qui est chef de pupitre de la Kwartet-Kapel, nous a fait entendre un concerto de Vieuxtemps et y a montré de sérieuses qualités d'exécutant.

M. Rovies, l'excellent hautbois solo, a interprété l'intéressant nocturne avec accompagnement du quatuor à cordes de Ed. Keurvels. Nous apprenons que cette œuvre sera bientôt donnée à Bruxelles, dans les mêmes conditions.

Les solistes du chant étaient M. H. Fontaine et M. Berckmanns. Le premier a dit de sa plus belle voix l'émouvante mélodie *Mijn Moederspraek* de Benoit. Accompagnée du quatuor à cordes et de trois harpes, cette composition produit un effet énorme.

M. Berckmanns possède une jolie voix de ténor qu'il manie avec adresse. *In 't prieeltje* de J. Blockx a été interprétée avec une belle entente des nuances et de jolis effets de mezza voce.

Ce concert nous a fait d'autant plus de plaisir que les fêtes musicales font absolument défaut cet hiver.

Nos sociétés se réserveraient-elles pour l'époque de l'Exposition ? A. W.

Au dernier concert de la Société de symphonie, sous la direction de M. Emile Giani, on a entendu la 1re symphonie de Beethoven, et l'ouverture de *Léonore*, n° 3, très bien exécutées par ce cercle d'amateurs. Les solistes de la soirée étaient Mlle Dorothée Schmidt, de Francfort, une bonne chanteuse de concert, et Mlle Juliette Mertens, la brillante pianiste, élève de M. Camille Gurickx, qui a joué le concerto en *mi* bémol de Liszt, puis du Grieg, du Chopin et du Rubinstein.

Mlle Juliette Mertens a prouvé dans les divers morceaux qu'elle a joués, qu'elle possède de la virtuosité et du style, et que c'est à bon droit que le Conservatoire de Bruxelles, la compte au nombre des plus brillantes élèves de ses classes de piano.

BERLIN. — Le dernier Kammermusik-Abend de Joachim était consacré à Beethoven : le septième quatuor en *fa*, le dernier aussi en *fa* et la sérénade. La *Polacca*, que Joachim joue en tempo moderato, a été bissée Aussi quelle interprétation ! L'adagio du dernier quatuor pris très lent ; le scherzo, avec son trio-danse d'ours, très vite. Dans le finale, les accords de septième diminuée, entonnés par les deux violons, n'ont pas toujours été d'une justesse irréprochable. Les quartettistes ont été merveilleux dans l'exécution du septième quatuor, surtout dans l'adagio, que Joachim chante comme un séraphin

Dans la prochaine séance, on entendra un nouveau quatuor de Gernsheim.

Les concerts populaires de la Philharmonie, interrompus par les fêtes de Noël et du nouvel an, ont repris leurs cours. Le professeur Mansteadt a dirigé : l'*Ouverture tragique* de Brahms, les ouvertures de *Coriolan*, de la *Belle Mélusine*, de *Lohengrin*, du *Schauspieldirector* de Mozart, de *Manfred* (Reinecke), de *Léonore III*, des fragments du *Songe d'une nuit d'été*, la chevauchée des Walkyries, la symphonie en *ut* de Schumann, de vulgaires fragments de la *Reine de Saba* de Goldmark, etc., etc.

C'est avec le plus vif intérêt que le monde musical berlinois s'est rendu au second concert du Wagner-Verein : le fils du célèbre maître de Bayreuth, Siegfried Wagner, avait pris la direction de l'orchestre. Disons tout de suite que le jeune capellmeister a remporté un beau succès, voire une couronne de lauriers.

Pour juger avec impartialité du talent de M. Siegfried Wagner, on ne doit pas oublier qu'il ne s'occupe de musique que depuis deux ans, du moins on le prétend. S'il en est ainsi, le concert qu'il a dirigé (toujours de la main gauche), lui fait certainement honneur. Sous son impulsion, l'orchestre philharmonique a fort bien exécuté les ouvertures des *Fées* (avec les thèmes de la *Faust-Ouverture* et du *Tannhæuser*), de *Rienzi* et du *Vaisseau-Fantôme*. Le *Siegfried-Idyll* et l'ouverture du *Tannhæuser* ont été prises dans un mouvement trop lent ; la dernière œuvre, jouée froidement, m'a beaucoup étonné de la part d'un orchestre qui a été stylé par les Bülow, Levi, Richter, Mottl, etc. A qui la faute ? Tout en reconnaissant le talent de M. Siegfried Wagner, je ne crois pas cependant qu'il possède un grand tempérament d'artiste à la Weingartner ou à la Nikisch.

Deux maîtres de l'art du chant, Emile Götze et Rosa Sucher, prêtaient leur concours à cet intéressant concert. M. Götze a fort bien dit la prière de *Rienzi* et un air très vieux jeu des *Fées*. Le public a bissé les deux derniers morceaux des *Fünf Gedichte*, dont la Sucher est toujours l'incomparable interprète.

Partant pour une tournée de concerts, le violoncelliste hollandais Anton Hekking s'est fait entendre à la Philharmonie, devant un auditoire malheureusement fort restreint. M. Hekking est un violoncelliste de première force : une technique très pure, surtout à la main gauche. A mon avis, il abuse un peu du vibrato. Il a exécuté le concerto de Volkmann, le *Preislied* de Wagner, la *Traumerei* de Schumann et deux machines de Popper et de Servais

L'orchestre de Manstaedt a joué l'ouverture de *Richard III* de Volkmann, le *Phaéton* de Saint-Saëns, une archi-vulgaire danse de Dvôrak et le *Solveg-Lied* de la seconde suite *Peer Gynt*, qui, pour le moment, patauge dans la formule.

Le Richard Wagner-Cyclus à peine terminé, l'Opéra reprend *Lohengrin*, *Tannhæuser*, le *Vaisseau-Fantôme* (le cinquantième anniversaire de la première représentation à Berlin) et *Tristan*, avec la Sucher.

Anton Bruckner (un vieillard de soixante-dix ans) vient d'arriver à Berlin pour assister à l'exécution de sa symphonie en *mi*, de son *Te Deum* et de son quintette. E. B

DRESDE. — La vogue est, en ce moment, à Mme Duse qui, dans deux représentations italiennes, a déployé un talent supérieur. Impossible d'être plus naturelle et plus séduisante.

Dans *Rigoletto*, repris la semaine passée, notre premier baryton, Scheidemantel a enthousiasmé l'auditoire. En lui, tout est réuni : voix superbe, jeu toujours expressif, diction admirable. Sans le vouloir, il laisse un peu dans l'ombre ses camarades. Mme Camil a fait de son mieux, M. Erl a chanté avec grâce, Mlle Fröhlich et M. Decarli ont été suffisants. C'est M. Schuch qui dirigeait, et, sous sa baguette, la brave phalange accomplit des merveilles.

Au dernier *Sinfonie-Concert*, on a beaucoup applaudi une symphonie en *ré* mineur d'un jeune Norwégien de l'école wagnérienne, Christian Sinding. Hier soir, le quintette de Brahms en *fa* mineur a été exécuté par Mme Stern avec une grande

autorité. Le violoniste Petri en a fort bien interprété le magnifique adagio.

Décidément, nous n'entendrons pas César Thomson : l'agence Ries a remboursé tous les billets déjà pris. Foule de concerts en perspective.

ALTON.



LIÉGE. — Mercredi, deuxième séance du quatuor liégeois : quatuor en *ré* majeur (XXI) de Mozart; sonate en *la* majeur, op. 69, pour piano et violoncelle, de Beethoven; quatuor en *mi* bémol, op. 51, d'Anton Dvôrak.

Il faut l'avouer, le pauvre Mozart a été fort maltraité. Que restait-il, en vérité, de sa suavité pénétrante? La *note* a été rendue, à peu près; mais l'*esprit* de cette pure musique était absent, totalement! Impression des plus pénibles pour ceux qui connaissent et aiment ces divines pages. Nette et correcte, sans émotion, a été l'exécution de la sonate de Beethoven, avec M. Sidney Vantyn au piano. Dvôrak, dont le deuxième mouvement, (*Dumka*) est ravissant, a fourni à M. Geminick et à ses partenaires l'occasion de se faire absoudre par les indulgents du crime de lèse-classiques. Le défaut d'homogénéité apparaît moins dans cette musique passionnée. Qu'ils jouent donc les modernes : Tschaïkowsky, Glazounoff, Borodine, Cui, Rubinstein, Mendelssohn, Niels Gade, Svendsen, Grieg, Volkmann, et même Schumann; mais qu'ils se gardent de toucher à Beethoven, et surtout à Mozart!

Au Théâtre-Royal, *Cavalleria rusticana*, monté cette année, sévit comme partout. La platitude navrante de la partition appert plus encore dans ces grotesques exécutions de province. Dans *Hamlet*, l'*Africaine*, *Charles VI*, les critiques locaux chantent les louanges d'un certain baryton au jeu forcené, dont les poings fermés ne décolèrent pas. Non, rien ne vaudra jamais les « coups de gueule », ici, pour décrocher les bravos du parterre. Quel art écœurant, bon Dieu!



VERVIERS. — Au concert de la Société d'Harmonie, nous avons eu la bonne fortune d'entendre M. Hugo Heermann, un des rares grands violonistes dont on puisse dire qu'ils sont bien plus profondément artistes encore que virtuoses. Cette puissance et cette pureté de son, ce viril et sévère instinct du beau s'imposent à la foule qu'il ne flatte pourtant par aucune condescendance. C'est malgré elle, pour ainsi dire, qu'elle admire ces talents faits de volonté obstinément haute. Elle a été, cette foule, positivement subjuguée par la façon dont Heermann a rendu le *Concerto* de Beethoven. Il ne faut pas demander si dans les vivantes *Csardas*, de Jeno Hubay (dédiées à Heermann), elle a été entraînée par cette vibrante et hypnotisante virtuosité.

La cantatrice, Mme Denefve-Vandaele, a eu le bon esprit de remplacer l'antique grand air obligé par le beau et dramatique récit de Sieglinde (de la *Walkyrie*). L'air de *Samson et Dalila* lui a valu de chaleureux applaudissements.

Les lecteurs du *Guide Musical* ont entendu souvent louer l'orchestre de L. Kefer. Mais il est impossible de ne faire que répéter banalement ce qu'on en a déjà dit, après une exécution comme celle d'hier Cet orchestre devient d'une précision d'une clarté, d'une douceur et d'une intensité d'expression qui vont croissant chaque année.

La marche funèbre de Siegfried du *Crépuscule des dieux*, a fait frissonner tout ce qui, dans la salle, avait un rudiment d'âme capable d'être ému. Je ne crois pas qu'il soit possible de rendre d'une façon à la fois plus rigoureusement classique et plus fortement poignante cette page grandiose et terrible, d'un symbolisme si profondément et si douloureusement humain.

La *Fest-Ouverture* de Lassen, si bien nuancée et si intéressante dans sa charmeuse interprétation des thèmes populaires de la Thuringe, la *Kermesse flamande*, de Jan Blockx, curieuse par la fidélité réaliste de ses pages descriptives, et la puissante *Huldigungs Marsch* de Wagner ont été enlevées avec un soin, un éclat qui forçaient l'attention des plus profanes, et qui ont été spécialement remarqués et sentis

I. WILL.



NOUVELLES DIVERSES

La *Walkyrie*, si mal accueillie à Milan par la faute d'une interprétation grossière et insuffisante à tous les points de vue, a réussi de la façon la plus brillante à Lyon, grâce aux soins donnés à la mise en scène par M. Dauphin et à l'exécution orchestrale par M. Luigini. Parmi les interprètes du chant, le mérite principal revient à M. Lafarge (Siegmund), et à Mme Fierens (Brunnhilde), qui tous deux ont été remarquables et se sont montrés des chanteurs de style et de caractère. Mlle Janssen a personnifié avec beaucoup de charme la poétique figure de Sieglinde. M. Sentein (Wotan), Mlle Desvareilles (Fricka) et M. Sylvestre (Hounding) ont complété un ensemble d'une réelle valeur artistique. L'orchestre, sous la magistrale direction de Luigini, a exécuté la difficile partition de Wagner avec une rare perfection, de manière à en faire comprendre les incomparables beautés. Bref, succès retentissant.

✣ La Société chorale la Concordia, de

Nantes, a exécuté, le mois dernier, sous la direction de M. Hourdin, la *Vestale* de Spontini. Cette tragédie lyrique, représentée pour la première fois par ordre de Napoléon, le 25 décembre 1807, et qui obtint alors cent représentations consécutives, est bien tombée dans l'oubli : on ne la connaît plus guère que par l'admiration enthousiaste de Berlioz et de Wagner. Cependant, sur la foi de tels critiques, les rares musiciens soucieux du grand art l'ont placée au bon coin de leur bibliothèque. Il faut donc savoir gré à M. Hourdin et à Mme Laënnec-Bonjour, dont la haute compétence artistique assure encore de beaux succès à la Concordia, d'avoir exhumé ce trésor. « Le public, dit l'*Ouest-Artiste*, a écouté la superbe musique de Spontini avec un réel intérêt, et plusieurs fois il avait été véritablement empoigné par la grandeur des situations et la façon dont elles ont été rendues musicalement. »

Avant la *Vestale*, la Concordia a fait entendre le chœur de la chasse, tiré des *Saisons* d'Haydn, et le chœur des pèlerins de *Tannhœuser*.

⁜ Nous avons déjà annoncé qu'un grand concours de chant d'ensemble sera donné à Mons, à l'occasion du trois centième anniversaire de la mort de Roland de Lassus. Ce concours aura lieu les 24 et 25 juin prochain. Le premier prix dans la division d'honneur est de 3,000 francs, accompagnés d'une médaille d'or ; le deuxième prix, de 1,500 francs et une médaille. Le concours est international. Toutes les sociétés pourront donc y participer. M. J. Van den Eeden, directeur du Conservatoire de Mons, vient de terminer le chœur qu'il avait été chargé de composer pour la circonstance. On dit l'œuvre très nouvelle et très hardie de forme, pleine de souffle et d'éclat, et sortant de la banalité traditionnelle des chœurs écrits pour ces sortes de concours. Elle paraîtra incessamment chez Schott frères.

⁜ La *Semaine Religieuse* de Nice rend compte en ces termes d'une grand'messe célébrée à Grasse :

J'ai entendu de ces grand'messes en Italie, en France jamais. Une musique exquise, des voix superbes : à l'*introït*, un quatuor pour violon, violoncelle, alto et orgue; exécutants : docteur Laugier, Lefort, professeur au Conservatoire de Paris; Ch. Goby, Bischoff, organiste. A l'offertoire, un morceau de Rossini, pour violon, orgue et piano, habilement tenu par Mme de Blick. Au *Sanctus*, on entend la lugubre voix de Mme Boyveau ; à l'élévation, *Panis angelicus* est enlevé par la voix forte et souple de M. Chauvin. A la communion, M. Lefort nous inonde d'harmonie avec le *Déluge* de Saint-Saëns. A la fin de la messe, Mme Lefort chante l'*Ave Maria* de Gounod avec une voix harmonieuse et artistement nuancée. C'est fini...

Il ne manque vraiment que les mentions *bis*, *rappels*, *bravos* pour avoir absolument un « écho » de journal mondain sur un concert profane.



BIBLIOGRAPHIE

Chez les éditeurs Mackar et Noël, à Paris vient de paraître une réduction pour piano à quatre mains de la *Sixième symphonie* du regretté maître russe Tschaïkowsky.

Chez les mêmes éditeurs, signalons une nouvelle édition de la partition de *Judith*, de Charles Lefebvre, avec texte allemand de H. Wolff.

⁜ Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles, par M. C. Mahillon. Deuxième édition, Gand, Ad. Hoste, éditeur. —

Ce catalogue n'est point une simple nomenclature des objets faisant partie de la riche collection d'instruments du Conservatoire de Bruxelles ; c'est une véritable organologie, un exposé à la fois méthodique et scientifique de la facture instrumentale à travers les siècles. La collection du Conservatoire s'étant considérablement enrichie depuis 1880, date de la publication du premier catalogue, M. Mahillon a été amené à remanier et à compléter son premier travail. L'aimable et savant conservateur du Musée a rassemblé de nouveaux éléments historiques et techniques. Tel qu'il est aujourd'hui, le catalogue est une véritable histoire des instruments de musique, qui n'offre pas moins d'intérêt pour les curieux et les amateurs, que pour le spécialiste. De nombreuses représentations graphiques d'instruments anciens ou extraeuropéens, ajoutent encore à l'intérêt documentaire de ce catalogue, qui ne comprend pas moins de 525 pages. Il va du numéro 1 au numéro 576 de la collection du Conservatoire.

Un second volume est sous presse et paraît par fascicules.

⁜ Chez P. Thelen, à Berlin, le *Bayreuther Taschenbuch* (Calendrier de Bayreuth) pour 1894, vient de paraître. On sait que cette curieuse et intéressante publication a lieu sous les auspices de l'Association générale Richard Wagner (*Richard Wagner-Verein*). Le calendrier de 1894, en vue des représentations de *Lohengrin*, qui va pour la première fois être donné sur le théâtre de Bayreuth, l'été prochain, est consacré presque tout entier à cette œuvre. A signaler une importante étude sur la légende de Lohengrin par M. Wolfgang Golther, à côté de laquelle il faut citer des notes de J. van Santen Kolff, sur la musique de Wagner

pour le *Faust* de Gœthe, et des notices sur la belle-sœur de Wagner, Cécile Avenarius et sur le chanteur Carl Hill, morts l'année dernière. En tête du volume figure le fac-similé de l'affiche de la première représentation de *Lohengrin* à Weimar, sous la direction de Liszt, le 28 août 1850. Le calendrier se complète des notes statistiques toujours bien curieuses sur l'ensemble du mouvement wagnérien.

Du tableau des représentations données sur les théâtres allemands, il résulte que dans soixante-quinze villes les œuvres de Wagner ont obtenu en 1893 *mille quarante-sept représentations*. Le relevé de l'année 1892, pour le même nombre de villes, ne donnait que huit cent vingt représentations. Il y a donc eu deux cent vingt-sept représentations de plus en 1893.

A propos des éphémérides du calendrier, notons une omission regrettable : celle de la première représentation de *Lohengrin* au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 22 mars 1870, sous la direction de Hans Richter. Ce fut la première représentation de l'œuvre en *français*.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Lyon, le baryton Charles Bérardi, des suites d'une bronchite. Doué d'un organe magnifique, il avait créé avec succès, à l'Opéra de Paris, dont il fut plusieurs années le pensionnaire, le rôle du sonneur dans *Patrie*. Le baryton Bérardi chanta aussi au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, et l'on se rappellera que c'est lui qui avait créé, sur ce théâtre, le rôle de Harald dans la *Gwendoline* d'Em. Chabrier Il avait été aussi de la création des *Templiers* de Litolff. Bérardi n'avait guère que quarante-six ans.

A Bruxelles, le 4 janvier, Mme la baronne Goethals, née Engler, veuve du général baron Goethals, ancien ministre de la guerre et ancien aide de camp du Roi.

La vénérable baronne, qui était la mère du peintre Goethals et de Mme la baronne Snoy, dame de Son Altesse la comtesse de Flandre, belle-mère

du comte de Jonghe d'Ardoye, mort tout récemment à Bruxelles, avait été, il y a une trentaine d'années, une des personnalités féminines les plus aimables et les plus distinguées de Bruxelles. Esprit très cultivé, excellente musicienne, elle avait ouvert sa demeure aux artistes les plus en vue, et il n'est pour ainsi dire pas de célébrité de l'art musical qui n'ait passé par son salon : Franz Liszt, Rubinstein, Charles de Bériot, Mme Clara Schumann, les sœurs Milanollo, la comtesse Rossi, fille de la Sontag, etc. Pendant longtemps, ses soirées de musique de chambre furent très recherchées ; et elles offraient un attrait peu commun, puisque l'on y entendait habituellement des maîtres tels que Vieuxtemps, Henri Léonard, François Servais, Ferdinand Kufferath, Joseph Blaes, et bien d'autres.

La baronne Goethals meurt à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 7 au 14 janvier : Gwendoline, la Maladetta. La Valkyrie. Gwendoline, la Maladetta.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 7 au 14 janvier : Carmen (soirée populaire). L'Attaque du moulin, les Deux Avares. Le Barbier de Séville, les Folies amoureuses. L'Attaque du moulin, le Nouveau Seigneur. Mignon. Manon

CONCERTS D'HARCOURT. — Mercredi 10 janvier. Programme : Ouverture d'Euryante (Weber); Concerto

Saint-Saëns), pour piano, M. Blitz ; l'Ane et le Bœuf (Charles Fuster et Léon Schlessinger), première audition, récité par Mlle Renée Du Minil, de la Comédie française, accompagné par l'auteur ; air d'Aïda (Verdi) ; Mlle Armande Bourgeois ; Septuor (Beethoven) ; Pièces pour piano seul, M. David Blitz ; Danse slave (Dvôrak).

LES CONCERTS DU DIMANCHE

10e Concert Lamoureux (Cirque des Champs-Elysées). — Programme : Symphonie en ut mineur (Beethoven); Siegfried-Idyll (R. Wagner); Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet (Berlioz); Rêverie du soir, suite algérienne (Saint-Saëns), le solo d'alto par M. Van Wafelghem ; Prélude du 3e acte de Tristan et Iseult (R. Wagner); Ouaerture des Maîtres-Chanteurs (R. Wagner).

13e Concert Colonne (Châtelet). — Première partie : Ouverture de Benvenuto Cellini (Berlioz); 2. Cinq mélodies (César Cui) : Où vivre? — Larmes, — Penses-

tu? par Mlle Pregi, — les Songeants, — les Petiots, par M. Engel; le Prisonnier du Caucase (César Cui); Concerto pour piano, op. 16 (E. Grieg), M. Raoul Pugno. — Deuxième partie : Parsifal, prélude du 1er acte; 2e tableau du 1er acte (grande scène religieuse); Scènes des filles-fleurs Parsifal, M. Engel; 1er groupe : Mme Jeanne Remacle, Mlles Matthieu et Marthe de Brolls; 2e groupe : Mlle Roland, Mmes Léger et Marny.

Concerts d'Harcourt. — Symphonie héroïque de Beethoven, suivie d'une sélection des œuvres de M. Victorin Joncières, exécutées sous la direction de l'auteur; Ballet du Chevalier Jean; fragments de la Reine Berthe; Air des cloches de Dimitri, M. Duchesne, Arioso de Dimitri, Mlle Merelli.

Conservatoire national de musique (Société des Concerts). — 5e concert. Programme : Symphonie avec chœur (Beethoven), soli : Mmes Leroux-Ribeyre et Boidin-Puisais, MM. Warmbrodt et Auguez; Andante et scherzo de la 1re symphonie (Bizet); Ouverture de Fidelio (Beethoven). Le concert sera dirigé par M. Paul Taffanel.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 7 au 14 janvier : Manon Orphée. Jérusalem et Farfalla.

Théatre des Galeries. — Miss Robinson avec Mlle Rose Delaunay. — Matinée, dimanche, à 1 h. ½.

Alcazar royal. — Bruxelles-Port de mer.

Berlin

Opéra. — Du 7 au 14 janvier : Le Vaisseau-Fantôme. Cavalleria et la Croix d'or Tristan et Iseult. Les Noces de Figaro Faust. Carmen. Mara. Puppenfee et I Pagliacci. Freyschütz.

Théatre Friedrich Wilhelmstadt. — Le lieutenant de marine.

Vienne

Opéra. — Du 7 au 15 janvier : Les Maîtres Chanteurs. Werther. Don Juan. La Juive. Coppelia et Pagliacci. Carmen. Le Bal masqué et Puppenfee. Pagliacci et Terre et Soleil. Les Rantzau et les Femmes métamorphosées.

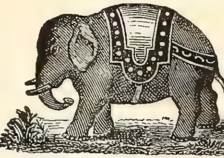
An der Wien. — Les Cloches de Corneville. Le Château maudit.

Dresde

Opéra. — Du 7 au 13 janvier : Rigoletto. Représentations de Mme Duse. Armide. La Répétition d'opéra, Pagliacci. Les Enfants du steppe. Le Vaisseau-Fantôme




GANTERIE



Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs



Abonnements

aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès, 2
à Paris, à la Librairie Fischbacher 33, rue de Seine, 33

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 21 Janvier 1894 — NUMÉRO 4

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; Office de Publicité, rue de la Madeleine, et chez les principaux éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Cie, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — NUMÉRO 4. BRUXELLES, le 21 janvier 1894.



LITTÉRATURE WAGNÉRIENNE



Il n'est plus de mois qui ne voie paraître quelque livre nouveau sur le maître de Bayreuth et son œuvre. Je ne m'en plains pas, au contraire, j'y vois un heureux symptôme. L'exégèse wagnérienne s'étend et s'approfondit. Nous ne sommes plus au temps où l'imagerie était nécessaire pour faire adopter par le public français l'histoire de la vie du maître et le superficiel exposé de ses théories ; où le suprême de la critique était de mêler, à doses égales, le blâme et l'admiration ; où il suffisait de nouer bout à bout des coupures de journaux, des résumés de seconde main, pour faire un livre sur Wagner et paraître bien renseigné.

Aujourd'hui, on l'étudie à fond, dans ses œuvres, dans ses écrits théoriques, dans ses lettres intimes, révélatrices de sa véritable pensée et de ses hauts sentiments. Et les livres poussent tout seuls, tant il se découvre de nouveautés sur le grand homme si longtemps méconnu et si mal compris. L'agacement qu'en éprouvent les gazetiers dont l'esthétique ne s'élève pas au-dessus du niveau du *Domino noir* est d'un comique intense et réjouissant. Il n'y a pas autrement à s'en occuper. Zoïle est nécessaire.

Je veux aujourd'hui signaler deux ouvrages nouveaux : l'*Art de Richard Wagner*, de M. Alfred Ernst, et *Trois moments de la pensée de Richard Wagner* de Marcel Hébert (1).

Je suis un peu en retard pour parler du premier, qui date déjà de quelques mois : mais je n'ai presque aucun scrupule de ce retard. L'étude de M. Ernst est de celles, en effet, qui n'ont pas qu'une valeur d'actualité faiblissant à mesure qu'on s'éloigne du moment ou de l'homme qui l'a provoquée. Son *Art de Richard Wagner* est un livre de véritable critique, un travail de maître, sérieux, approfondi, admirablement complet, auquel on aime à revenir, auquel on reviendra, où l'on cherchera, plus tard, des directions quand on voudra être fixé sur telle ou telle œuvre du maître et sur l'ensemble de ses créations et de ses théories.

On a reproché au livre de M. Ernst d'être touffu. Je ne partage pas cet avis, quoique le volume comprenne plus de cinq cents pages d'un texte serré. Ce qui est touffu, ce n'est pas le livre, c'est la matière, c'est l'œuvre même de Wagner. Ce prodigieux génie a touché à tout : son art fait penser. Il a soulevé des problèmes esthétiques de la plus haute portée, qui intéressent tout le public et les artistes ; et ses œuvres, par le monde d'idées et de sentiments qu'il y a renfermés, invitent le philosophe à la réflexion. Il est impossible de l'embrasser en quelques pages. Si l'on veut le faire comprendre, il faut l'expliquer en détail. C'est ce qu'a fait M. Alfred Ernst, avec un bonheur rare.

Son livre n'est pas une étude historique exposant le développement du génie de Wagner et marquant les étapes de sa réforme, mais une vue d'ensemble sur la totalité de son œuvre. M. Alfred Ernst avait déjà publié antérieurement un livre pareil-

(1) Le premier a paru à Paris, chez Plon et Nourrit, le second à la librairie Fischbacher.

lement excellent sur le maître de Bayreuth, mais plus superficiel et sommaire. Le plan des deux ouvrages est à peu près le même, mais le second est infiniment plus fouillé.

Il comporte deux parties. Dans la première, des considérations générales trouvent place qui sont relatives aux caractères essentiels des poèmes et aux tendances de Wagner comme poète dramatique; dans la seconde, M. Alfred Ernst étudie les grands types humains qui peuplent ses drames. Dans celle-ci, il établit de curieux et bien intéressants rapprochements d'un type à l'autre qui témoignent à la fois d'une parfaite connaissance de l'œuvre et d'un sentiment ingénieux et pénétrant chez le critique. J'appellerai l'attention en particulier sur le chapitre consacré à Vénus et à Elisabeth, sur celui qui comprend à la fois les figures d'Erik, de Wolfram, de Marke, de Hans Sachs ; sur les parallèles entre Alberich, Hagen, Klingsor; sur Tristan et Isolde, sur Siegfried et Brunnhilde. Il y a là des pages excellentes, des aperçus neufs, éclairant les personnages, leur caractère, leur développement dans le drame auquel ils appartiennent et la place qu'ils occupent dans la série des conceptions wagnériennes.

Dans la première partie, M. Alfred Ernst s'attache surtout à développer cette idée que Richard Wagner est, avant tout, un poète dramatique; que ce qu'il a voulu, c'est le drame, par quels moyens il l'a voulu et réalisé. La conclusion est qu'en somme, seules les créations du *poète* ont rendu possible l'épanouissement du *musicien*.

Avec M. René de Récy, je crains qu'ainsi formulée cette opinion ne soit un peu générale et absolue. J'ai déjà touché à cette question de la prédominance du poète ou du musicien en Wagner, à propos d'un récent travail de M. Houston Chamberlain, *das Drama Richard Wagner's*, où se trouve énoncée une opinion analogue. Maint lecteur pourrait être amené à conclure que le musicien en Wagner est secondaire. Telle n'est certainement la pensée ni de M. Chamberlain, ni de M. Alfred Ernst. Mais il serait bon de le dire.

La vérité est qu'on se trouve ici en présence d'un problème psychologique aussi difficile à poser qu'à résoudre.

MM. Alfred Ernst et Chamberlain ont raison de répondre à ceux qui ne veulent voir en Wagner qu'un prodigieux musicien et qui nient en lui les facultés tout à fait géniales du poète : Wagner est surtout et avant tout un grand poète dramatique, un créateur de types humains d'une admirable et idéale expression.

Seulement, ce serait se méprendre, je crois, que de placer le poète *au-dessus* du musicien. Il me semble que les deux facultés, poétique et musicale, sont en lui absolument inséparables. M. Ernst invoque l'antériorité des tentatives dramatiques par rapport aux essais musicaux. On pourrait lui objecter le premier éveil des facultés de l'enfant s'opérant chez Wagner aux échos de la musique de Weber (voir l'*Autobiographie*); plus tard, l'impression produite sur l'adolescent par la symphonie de Beethoven, impression si décisive qu'on peut se demander si, Wagner ne l'ayant pas éprouvée, son génie se fût développé d'une façon normale. Pour moi, je ne le pense pas.

Poète dramatique et essentiellement dramatique assurément; mais *âme musicale,* essentiellement musicale.

Voilà, il me semble, le point important; et cela est si vrai que toujours Wagner a reconnu le rôle essentiel et même prédominant de la musique dans ses créations comme dans sa vie. Lui-même n'a-t-il pas écrit que la musique avait été « son ange gardien », que c'était la musique qui avait « sauvé en lui l'artiste ». Il a été plus loin même en avouant que c'était la musique « qui avait fait de lui un artiste à l'heure où son sentiment se révoltait contre les conditions artistiques du temps présent ». Ces paroles me semblent aussi décisives, pour le moins, que la circonstance en vérité peu importante de la composition d'une tragédie dans le style shakespearien, à l'âge de treize ans.

Un tout autre point de vue est celui où se place M. Marcel Hébert dans ses *Trois moments de la pensée de Richard Wagner*. Il s'agit ici d'une étude sur ses idées philosophiques et particulièrement de l'évolu-

tion qui, peu à peu, l'aurait ramené à l'idée chrétienne. M. Hébert divise l'œuvre de Wagner en trois étapes : 1° Naturalisme (*Tétralogie*); 2° Pessimisme (*Tristan et Iseult*); 3° Foi religieuse (*Parsifal*) ; et il examine ensuite à ce point de vue philosophique les œuvres capitales où sous une forme artistique, essentiellement plastique, sont développées les vues particulières de Wagner, sa conception du monde, ses aspirations métaphysiques ou religieuses. M. Alfred Ernst a touché aussi à cette question, et il arrive à une conclusion analogue à celle de M. Hébert : à savoir qu'il y a eu dans l'âme de Wagner *progrès constant* vers la foi religieuse; que l'expérience de la vie, jointe aux réflexions philosophiques, y a fait prédominer des « sentiments oubliés dans l'ardeur de la jeunesse ». M. Marcel Hébert ne fait, toutefois, de Wagner vieilli ni un dévot, ni un théologien; Wagner n'a jamais admis la *lettre*, la formule, le dogme ; mais les intuitions de son génie se seraient rapprochées de plus en plus de l'essentiel du christianisme, de cet esprit de l'Evangile qui s'exprime d'une manière si admirable dans *Parsifal*.

La thèse est intéressante et M. Marcel Hébert la développe avec un talent d'analyste très fin, très souple et très bien armé, qui éclaire les aspects multiples et variés de cette riche nature de poète et de penseur.

Je crois, toutefois, qu'en pareille matière une grande prudence est nécessaire, et qu'il faut se garder de vouloir accaparer « pour une doctrine religieuse » ce grand artiste qui n'a jamais été et n'a jamais voulu être qu'un artiste.

Le pur esprit de l'*humanisme* suffit à expliquer le philosophe en Wagner. Certes, il a toujours été une âme profondément religieuse, mais ç'a été dans le sens large du mot.

Aussi, je crois que M. Marcel Hébert, comme, du reste, M. Alfred Ernst, dogmatise un peu trop rigoureusement en cherchant une *évolution* vers les « vérités » de l'Evangile, là où il n'y a, en somme, que le développement d'un seul sentiment profond, et merveilleusement actif, ce sentiment qui seul inspire les grandes œuvres d'art : l'*humanité*.

A ce point de vue, il y a une remarquable continuité dans la vie et dans l'œuvre de Wagner. Son humanité est marquée aussi nettement dans les œuvres du début et de la fin, que dans celles de la prétendue période du naturalisme et du pessimisme. Même à l'époque où il fut le plus enchaîné par la doctrine de Schopenhauer, il ne voyait autre chose dans le boudhisme que la doctrine *chrétienne*, la conception *aryenne* du monde, dans sa pureté initiale, dégagée de toute mixture judaïque, c'est-à-dire une doctrine morale dont le principe fondamental était la bienveillance à toutes les misères, la sympathie, la compassion, ce qu'on nomme enfin la charité. Le pessimisme de *Tristan* n'en est pas un; et je crois que c'est une interprétation erronée de voir, dans l'aspiration des deux amants à la mort, une aspiration au *néant absolu;* elle est, au contraire, une aspiration ardente à une *délivrance*, à une vie supérieure. Et la scène finale, le chant de mort d'Isolde transfigurant l'amour terrestre, révélant l'union intime des âmes dans l'infini, est une idée qui n'a rien de commun avec le pessimisme, pris dans son sens rigoureux, et tel qu'on l'entend généralement. C'est si l'on veut une idée chrétienne, mais exprimée sous une forme qui ne l'est pas. De même dans la *Tétralogie,* le ressort de tout le drame, c'est le sacrifice de Brunnhilde; c'est encore une fois l'idée de pitié, de charité qui domine ici, comme dans le *Vaisseau* et *Tannhœuser*, comme dans *Lohengrin*, comme dans *Parsifal*.

Cette unité profonde du sentiment chez Wagner peut seule expliquer le singulier phénomène des conceptions simultanées, en apparence les plus opposées; par exemple, l'idée de la scène du Vendredi Saint de *Parsifal*, et les premières esquisses de cette œuvre coïncidant avec la composition de la scène d'amour de *Tristan* (1856); ou le scenario des *Maîtres Chanteurs* s'élaborant au milieu de la composition de *Tannhœuser* et simultanément avec les premières idées de *Lohengrin*.

L'évolution que M. Marcel Hébert et

aussi M. Alfred Ernst analysent un peu subtilement me paraît, en somme, plus apparente que réelle. Si l'on veut bien y regarder de près, du *Vaisseau-Fantôme* à *Parsifal,* il y a une seule et même idée directrice et fondamentale : l'*amour* dans son acception élevée, la charité *chrétienne* peut-être, la charité *humaine* certainement, en qui Wagner, théoriquement dans ses écrits à tendances philosophiques, pratiquement dans son œuvre d'art, a toujours reconnu et proclamé l'élément libérateur de ce monde. M. KUFFERATH.



UN PORTRAIT DE LUTHISTE



Il s'agit de l'effigie de Charles Mouton, luthiste de Louis XIV.

J'ignore si une étude spéciale a été vouée à ce chef-d'œuvre de gravure.

A coup sûr, Fétis n'en dit mot. Et les lexiques musicaux les plus usités imitent son silence.

La figuration est due à l'éminent graveur Gérard Edelinck, né à Anvers, et qui substitua, dit-on, les tailles en losange aux tailles carrées.

L'artiste prit pour modèle une peinture de De Troy. Il vécut dans la période 1649-1707.

Son œuvre, que j'ai sous les yeux, passe, à bon droit, pour la plus belle de ce genre.

C'est aussi la plus grande de l'espèce. Le luth notamment mesure, en largeur, dix centimètres, tandis que celui de Mersenne n'en offre que six. Sa longueur est de vingt-cinq centimètres.

On connaît cinq états de l'estampe devenue actuellement une rareté convoitée :

1° Celui muni d'un quatrain latin en l'honneur du virtuose; il est avant le nom des artistes.

2° Celui à marge coupée. On lit à la bordure inférieure gauche : DE TROY PINXIT, *De Troy peignit;* et, à la droite : EDELINCK SCULP. CUM PRIVIL. REGIS, *Edelinck grava avec la permission du Roi.* A Paris, rue Saint-Jacques, « Au Séraphin ».

On en rencontre des épreuves avec ce quatrain :

Cher maître, à te voir si bien représenté,
Par des charmes secrets je me laisse surprendre;
Je suis de ton portrait doublement enchanté :
Je te vois et je crois t'entendre.

3° Celui qui offre pour toute inscription, à gauche, sur la bordure inférieure : DE TROY PINXIT, EDELINCK SCULP. — A Paris, chez I. Audran, graveur du Roy, « Aux Gobelins ».

4° Celui où l'adresse d'Audran est remplacée par : A Paris, chez Budlet, rue Gesvers, mots précédés de ceux-ci : DE TROY PINXIT, EDELINCK SCULP.

Et enfin, 5°, celui où les inscriptions du deuxième état ont été rétablies.

Mouton, au type gaulois, à la mine souriante et spirituelle, est assis, les jambes croisées, dans un fauteuil capitonné.

Il porte la grande perruque de l'époque et est drapé dans un large et somptueux habit à ganses d'or.

Au cou et aux mains, s'étalent de superbes dentelles.

Ces mains, dont l'une pince les cordes du luth et l'autre marque les touches du clavier de l'instrument, sont d'une rare perfection de travail. Impossible d'en imaginer de plus ravissantes.

Tout ce luxe déployé révèle non seulement l'artiste de concert, mais le virtuose qui fréquentait la haute société.

Un gentleman de ce genre fut le maître flamand De Fesch, qui, fixé à Londres, s'y rendit célèbre par ses leçons instrumentales. Le luthiste athois de Saint-Luc appartenait également à cette catégorie de professeurs privilégiés.

Pour l'instrument, il forme un vrai bijou. On le voit, pour ainsi dire, de nature, avec ses proportions élégantes et son manche coquet, rejeté en arrière à la partie supérieure.

Grâce aux progrès que l'organographie a réalisés depuis un quart de siècle, on

parviendra, quelque jour, j'espère, à assigner l'atelier dont il émane.

Il arrive communément, pour les œuvres marquantes, que l'imitation s'acharne sur elles. C'est vraiment ici le cas.

D'abord une figuration représentant sensément Cambert, et reproduite dans la *Musique populaire*, le 21 décembre 1882.

Cambert, à mon humble avis, était bel et bien un compositeur du règne de Louis XIV, qui toucha, dans sa jeunesse, les orgues, et qui délaissa cet exercice pour se lancer dans l'agencement des drames lyriques, où il se rendit célèbre.

La gravure, entièrement rapetissée, du pseudo-Cambert, est littéralement copiée d'après celle de Mouton, hormis le changement de position de droite à gauche.

Cette contrepartie, grossièrement exécutée, n'offre qu'un fragment de la partie supérieure du luth, ce qui produit un misérable effet : brossage hâtif, en somme, si j'en juge toutefois par le spécimen de la *Musique populaire*, et qui ne se recommande d'aucune façon.

De Troy, le modèle de l'effigie de Mouton, se serait-il inspiré lui-même de celle de Cambert? Un comble alors.

Autre contrefaçon : le portrait du luthiste allemand Adam Falkenhagen. Elle n'est heureusement que partielle : l'instrument manié et la pose des deux mains.

La table, où sont déposés un encrier et une plume, — indice d'un compositeur, — est d'une réelle mesquinerie.

Et, à propos de publications organographiques, on en a fait éditer, toujours en contrefaçon, une série du célèbre luthiste, chez Etienne Roger, à Amsterdam, notamment de 1707 à 1716.

A cette dernière date, on peut lire, comme annexe au roman des *Severambes*, imprimé audit Amsterdam, cette annonce, que je reproduis textuellement :

Pièces de luth de M. Mouton, livre premier, contenant aussi des instructions sur cet instrument . . . . fr. 3 —

Pièces de luth de M. Mouton, livre second 3 —

Pièces de luth de M. Mouton, livre troisième . . . . 3 —

Pièces de luth de M. Mouton, livre quatrième . . . . 3 —

Notre musicien fut donc théoricien et praticien de son art.

Le superbe portrait d'Ederlinck est mentionné notamment dans le *Catalogue des estampes de Firmin-Didot* (1877, n° 4348).

Il fut vendu 45 francs. Aujourd'hui, il atteindrait au moins le double.

Divers tirages sans la lettre, — modernes en tous cas, — circulent dans le commerce.

Ils sont tellement reconnaissables que le plus vulgaire amateur ne s'y laisserait guère prendre.

EDMOND VANDER STRAETEN.

A PROPOS DU « WALLENSTEIN » DE VINCENT D'INDY





CETTE œuvre me paraît marquer une étape décisive de la musique symphonique française depuis Berlioz.

Sans dire qu'elle soit plus poétique, plus hautement conçue que les compositions de l'auteur de la *Fantastique*, on doit reconnaître qu'elle est plus nettement musicale, d'une orientation beaucoup plus marquée vers l'art symphonique pur. Et pourtant, si la préoccupation littéraire, descriptive, n'est plus prédominante comme chez Berlioz, elle influe encore sur l'œuvre au point de la rendre obscure, si on n'accepte pas *a priori* les indications explicatives d'un livret résumant succinctement et les épisodes dramatiques et les thèmes musicaux.

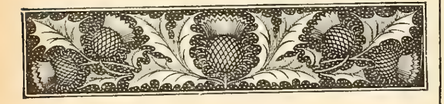
Sans doute, de par sa nature, et son but, « servir de préface et de commentaire musical au poème de Schiller », l'œuvre de M. d'Indy devait avoir une surface décorative, et pittoresque ; mais il est heureux d'y constater autre chose qu'une vaine agitation descriptive : c'est la réalisation musicale d'une pensée poétique, c'est l'œuvre non d'un adaptateur, mais d'un artiste qui a *pensé en musique*. C'est là le grand point, à mon avis.

Et si certaines données conventionnelles alourdissent l'essor, des trouvailles vraiment heureuses rachètent vite ce défaut. Ainsi, nous aurions souhaité une concep-

tion plus profonde de la *Guerre*. Ces sonneries de trompettes, d'un procédé si poncif, ne sont qu'une allégorie représentant à peine la *Bataille* par une transposition assez grossière. Mais la *Guerre*, vue de plus haut, d'un regard philosophe et artiste, en ce qu'elle a de monstrueux, d'antiphysique, de surhumain, de blasphématoire, quel est donc le musicien qui en donnera l'impression en se dépêtrant du facile clinquant militaire? Quel maître en fixera l'image avec l'intensité de Wagner évoquant l'*Appréhension* dans le *Ring*, de Beethoven montrant la vraie joie dans la Neuvième Symphonie?

Singulière impuissance de la littérature pour certains sujets, par exemple, la *Guerre*. Les poètes sont lyriques, imagés, allégoriques; les romanciers ne donnent qu'une impression de détails accumulés la (*Debâcle*), sinon des périphrases ou même des phrases. Les généraux, dans leurs dépêches ou mémoires, sont techniques ou administratifs, le vieux combattant ne connaît que ses coups donnés ou reçus; visiter Waterloo n'en suggère qu'une idée stratégique. Bien plus *vraies*, comme impressions d'art, les visions apocalyptiques d'Henry de Groux, de la peinture chimérique pourtant!

MARCEL RÉMY.



Les Concerts à Paris

La Symphonie avec chœur au Conservatoire

C'est la première fois depuis son avénement à la direction de l'orchestre du Conservatoire que M. Taffanel faisait exécuter la *Symphonie-maîtresse*, l'œuvre qui a été, avec la *Messe solennelle*, le point culminant de l'œuvre du grand Beethoven. Belle, intelligente a été l'interprétation qui a mis plus que jamais en lumière les beautés de la partition. Jamais peut-être on n'avait mieux apprécié le caractère sombre, troublant du premier morceau, le charmant badinage d'un rythme si remarquable du scherzo, la gaîté toute populaire du trio, le profond sentiment se dégageant de l'adagio avec ses deux motifs distincts et enfin la majesté du finale avec chœurs, inspiré par l'*Ode à la joie* de Schiller. Qu'il est éloigné le temps où critiques, amateurs, artistes déclaraient *urbi et orbi* que cette symphonie était une *monstrueuse folie*, ou les *dernières lueurs d'un génie expirant*, ou encore la *source troublée à laquelle ont puisé tous les musiciens de l'avenir*

Quelques pauvres esprits (Berlioz et Wagner étaient du nombre) osaient prétendre que c'était le point de départ d'une ère nouvelle. Aujourd'hui bien des conversions se sont faites; les yeux se sont ouverts à la lumière... et, dimanche dernier, 14 janvier 1894, lorsque le dernier coup d'archet fut donné après ce vigoureux et joyeux finale, la salle entière acclamait l'œuvre, les interprètes et le chef d'orchestre. Les soli étaient fort bien exécutés par Mlle E. Blanc, Mme Boidin-Puisais, MM. Warmbrodt et Auguez, artistes que l'on est toujours certain de trouver prêts à exécuter les belles et grandes pages des maîtres.

Rappelons que cette merveilleuse symphonie, dont les premières esquisses remontent aux années 1815 et 1817 ne fut achevée que dans le cours de l'année 1823, et fut exécutée pour la première fois, le 7 mai 1824 au théâtre de la Porte de Carinthie, avec la *Messe solennelle* (Trois grands hymnes avec solo et chœurs, portait l'affiche), et la *Grande Ouverture* (op. 124).

La Neuvième Symphonie en *ré* mineur sur l'*Ode* de Schiller, porte le n° 125 des œuvres; elle fut éditée en 1826, par la maison Schott. A Paris, la Société des Concerts l'exécuta, dès la quatrième année de son existence, le 22 mars 1831.

H. I.



LES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS

En sus de leur service régulier à l'église et de la série de concerts historiques en cours, les Chanteurs de Saint-Gervais, — louons leur prodigieuse activité, — organisent encore trois auditions annuelles consacrées aux cantates d'église de Bach, avec l'éclairé concours de M. Guilmant, organiste. Deux cantates dans le style facile du Bach « première manière » figuraient au programme de la soirée de jeudi. *Bleib bei uns*, qui débute par un chœur suave en style fleuri, où deux hautbois dialoguent au travers des parties chorales; nous eussions souhaité plus de légèreté et d'aisance encore dans l'enchevêtrement des voix. Un air d'alto, confié à la belle voix de

Mme Deschamps-Jehin, artistement soutenue par le cor anglais de M. Dorel; un choral varié, où l'on a entendu un instrument oublié, le violoncelle-piccolo, joué par M. Kerrion; court récit de basse (M. Sureau-Bellet); un air de ténor, qu'a dit avec élégance M. Warmbrodt; puis un choral magnifique, qu'on a bissé avec ensemble.

Venait ensuite un concerto en *fa* pour clavecin et deux flûtes. Le premier allegro surtout est ravissant, lumineux, avec les tierces douces des flûtes sur le babillage du clavier. M. Diémer nous a charmé et M. Dorel a fort discrètement dirigé l'ensemble.

En façon d'intermède, la *Bataille de Marignan* de Janequin et deux chansons françaises de Lassus, rendues par les Chanteurs avec le soin habituel.

La seconde cantate de Bach, *Alles wie Gottes willen*, comprend un chœur initial, un air d'alto, qui nous a paru long; un air de soprano, qu'a chanté avec beaucoup de goût Mlle Blanc, accompagnée par le hautbois de M. Dorel.

Cette première audition a été soulignée d'un succès complet, qui est du meilleur augure pour les auditions suivantes. Souhaitons que la progression continue, à tous les points de vue, et qu'on nous fasse entendre du Bach de plus en plus accentué, par exemple, *Eine feste Burg*, et surtout *Ich hatte viel Bekümmerniss*, en attendant la *Passion* selon Saint-Jean et — qui sait — la *Matthaüs-Passion*. M. R.



Au concert Colonne, d'importants fragments de *Parsifal* composaient la partie principale de la séance de dimanche. Hardie et louable, cette tentative s'est réalisée de façon très honorable, autant pour M. Colonne que pour son personnel, quand on se rend compte de l'extrême difficulté de faire exécuter de la musique aussi compliquée à des musiciens et choristes peu habitués aux œuvres de la « troisième manière » de Wagner. Aussi, des réserves sont certes à faire concernant l'interprétation, qui a péché surtout par un défaut de mise au point et par une disposition de nuances. Souvent, de la polyphonie orchestrale, on ne percevait que les premiers violons et les basses, le reste confus, brouillé. Dans la Marche sacrée et le chœur des Chevaliers, manquaient l'onction, le sentiment contenu, le sens interne. Trop de rudesse, de lourdeur même. En un mot, une sorte de traduction aussi littérale que possible, sans l'intime compréhension vivifiante. C'est déjà bien beau, il est vrai, de mener à bonne fin pareille entreprise, et M. Colonne a droit aux plus sincères éloges.

La scène des Filles-Fleurs, malgré une certaine confusion bien compréhensible, a mieux marché, à notre avis, a serré de plus près l'accent de vérité indispensable. M. Engel-Parsifal et le groupe des Filles-Fleurs, — signalons Mlle Remacle, — se sont bien tirés de leurs parties périlleuses. M. R.



CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

La Société d'art fait large place aux jeunes, et on ne peut que l'en féliciter. Les débuts de la carrière musicale sont si ardus que nous devons tous aplanir la route à ceux qui s'y destinent. C'est ainsi que, le dimanche 14 janvier, elle faisait entendre les œuvres de M. L. Boelmann, avec le concours de jeunes artistes, doués d'un réel talent. Il suffit de citer les noms de Mlles Vormèse, violoniste, Barrière, pianiste, MM. Carcanade, violoncelliste, et Monteux, altiste. Il est jeune également M. Léon Boelmann, et il donne de belles espérances. — Sorti de l'école Niedermeyer, comme G. Fauré et Messager, élève de M. Gigout, il est, avant tout, mélodiste; ce qui ne veut pas dire qu'il ne possède pas fort bien son métier. Son quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en est une preuve. Cette composition, qui est une des premières sorties de sa plume, dénote déjà des tendances que l'on ne saurait trop encourager. Le faire rappelle tout à la fois Mendelssohn et Rubinstein; mais cette assimilation n'exclut pas la personnalité. Des trois parties, c'est la dernière qui nous a le moins plu; le thème principal manque de distinction. Le grand succès a été pour un fort joli

lied : *Ma bien aimée*, supérieurement dit par M. Warmbrodt. Le programme contenait, en outre, les variations symphoniques pour violoncelle et piano (M. Carcanade et l'auteur), une fantaisie sur des airs hongrois pour violon (Mlle Vormèse) et un trio pour piano, violon et violoncelle, qui est supérieur au quatuor.

Dans la réception donnée récemment par Mme la baronne Caruel de Saint-Martin, l'éminent violoniste, M. Maurin, a admirablement joué avec la princesse A. Bibesco la sonate en *ut* mineur de Beethoven, pour piano et violon.

H. I.

M. Léon Leleu a commencé, le 12 janvier, à la salle de la Société de géographie, 184, boulevard Saint-Germain, un cours sur « l'histoire générale de la musique », qu'il poursuivra tous les vendredis à 4 heures. Il commencera par caractériser la musique, en ses modes divers, dans les civilisations primitives de l'Inde, de l'Egypte et de la Grèce pour mener son développement jusqu'à nos jours. Tout le monde connaît de réputation le magnifique cours, si approfondi, si solide et si brillant à la fois que M. Bourgault-Ducoudray donne tous les ans au Conservatoire, Mais, outre que la salle est petite, on n'y entre que par faveur, car ces leçons sont spécialement destinées aux élèves de l'Académie de musique. Un cours d'un programme plus général, s'adressant particulièrement aux laïques, surtout aux jeunes gens et aux jeunes filles qui font de la musique pour leur plaisir, répond à un besoin réel du public, aujourd'hui où le goût des concerts historiques se répand à Paris.

Une cinquantaine de personnes assistaient à la première et intéressante leçon de M. Leleu. Nous souhaitons à son entreprise courageuse un succès mérité.



Nous avons annoncé, il y a quelques mois, la fondation de l'Association des concerts de l'Ecole moderne, sous la présidence et la direction de M. Charles Lamoureux, par MM. Emile Bernard, Bourgault-Ducoudray, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Camille Chevillard, Benjamin Godard, Georges Huë, Vincent d'Indy, Fernand Le Borne, Xavier Leroux, Georges Marty, André Messager et Charles-Marie Widor. Cette association, dont le but est de réaliser pour la musique symphonique ce que le Théâtre-Libre fait pour l'art dramatique, donnera, cette année, cinq grands concerts consacrés uniquement à l'exécution d'œuvres nouvelles françaises et étrangères non encore jouées à Paris.

Le premier concert est fixé au mercredi soir 28 février ; il sera, ainsi que les suivants, dirigé par M. Lamoureux. Plusieurs artistes virtuoses et chanteurs aimés du public ont déjà traité avec l'association pour ces concerts, qui auront lieu par abonnement.

Les abonnements seront reçus chez MM. Durand et fils, éditeurs de musique, 4, place de la Madeleine.



A la représentation du samedi 13 janvier, M. Renaud, indisposé, n'a pu remplir son rôle dans *Gwendoline*. Il a été remplacé au pied levé par M. Noté, qui a obtenu le plus brillant succès, et dont la presse parisienne fait le plus chaleureux éloge.



M. Eugène d'Harcourt, fondateur et directeur des Concerts symphoniques qui portent son nom, travaille à la composition d'un drame lyrique, dont le sujet a été inspiré par les circonstances poétiques et tragiques du règne de Louis II, roi de Bavière.



Comme l'an dernier, M. Lamoureux organise quatre concerts (hors série), qui auront lieu le jeudi après midi, avec le concours de pianistes en renom.



Comme quoi la concurrence a du bon. On a fort remarqué qu'à l'annonce de l'exécution de fragments de *Parsifal* aux concerts du Châtelet, M. Lamoureux, dont les affiches sont toujours fort discrètes et concises, a fait suivre l'énoncé de son dernier programme d'une note qu'il a prié les journaux de reproduire : « Prochainement, audition aux Concerts Lamoureux, d'*importants* fragments de *Parsifal* ».

Tant mieux, tant mieux ! abondance de fragments ne nuit qu'à *Parsifal*. Et rien de plus stimulant que ces rivalités. L'un fait bien, l'autre voudra faire mieux.



Un festival Joncières l'autre dimanche, aux Concerts d'Harcourt !

Un peu disproportionné, cet hommage, à notre avis. On y a entendu deux airs de *Dimitri*, de la musique bien rassise, du Gounod de deuxième mouture, un ballet du *Chevalier*

Jean, soigneuse collection de clichés, de rosalies, de formules désuetes, du Delibes départemental, et une *Marche franque,* bouffie, poncive, toc.

En un mot, musique non nécessaire, intensément, et dont l'indigence relèverait de l' « Assistance publique pour les pauvres non honteux », s'il y en avait une; car si chacun ne peut produire de chefs-d'œuvre, personne n'est obligé de prouver avec éclat la modestie de ses ressources musicales. M. R.



BRUXELLES

Brelan de concerts et d'auditions, cette semaine; de quoi décourager l'amateur le plus énergique. A la salle Katto, vendredi 12 janvier, l'audition organisée par M. Van Cromphout, qui a joué des œuvres pour piano de Schumann, Chopin, Schubert, et avec Mlle Louisa Merck, la studieuse et intéressante pianiste, l'andante et variations pour deux pianos de Schumann.

Mlle Jeanne Merck a chanté d'une jolie voix de soprano des mélodies de M. Van Cromphout. Œuvres non sans charme, qui ont gagné une plus-value par l'exécution délicate de Mlle Merck. M. Lerminiaux a exécuté des œuvrettes pour violon et piano de M. Van Cromphout. On aurait pu les jouer d'une manière plus distinguée. Il y avait aussi une sonate (nº VII) de Beethoven, pour piano et violon... mais n'insistons pas.

A la Bourse, dimanche après-midi, concert de Bruxelles-Attractions. On y a entendu la musique du 1er guides, dirigée par M. J. Simar. Au programme, l'ouverture d'*Egmomt* et des fragments de la *Pastorale* de Beethoven, la *Marche funèbre* de Chopin, peu de circonstance, mais enfin! et l'octuor de Beethoven pour instruments à vent. Comme solistes, Mme Cossira, qui a chanté des airs du *Trouvère* (une œuvre d'hier), du *Prophète* et de *Carmen;* M. Moyaerts, qui a chanté l'air de la *Jolie fille de Perth.*

A la salle des Ingénieurs, jeudi, concert de l'Octuor vocal belge. En sérieux progrès, la phalange de M. Beauvais. Le programme, très chargé, comprenait des chansons françaises et flamandes des xve, xvie et xviiie siècles. Parmi les plus jolies et les mieux exécutées, il convient de citer : *Si douce chanson Haluin chantait,* déjà entendue l'an passé; *C'était une nuit où l'étoile luit,* et une chanson flamande du xviiie siècle,

Or, dans la nuit
Bergers veillent sans bruit.

A noter aussi trois noëls, harmonisés par M. Gevaert, déjà exécutés lors du cortège de l'Agriculture et dont la répétition a fait plaisir.

Comme intermède, Mme Everaers a touché l'érard et joué avec beaucoup de charme des œuvres de Couperin, Rameau, Gluck, Hændel; M. Angenot a joué la *Folia,* variations sérieuses pour violon de Corelli (1653).

La séance s'est terminée par la première exécution de la *Chanson de ma mie* de L. Jouret, un petit chœur de facture originale et distinguée; l'exécution de deux chansons de la Basse-Bretagne et d'intéressants fragments de mélodies grecques, harmonisés par M. Bourgault-Ducoudray.

En somme, séance intéressante et qui remplace avantageusement les anciens concerts Huysmans.

Encore, cette semaine, un piano-récital de Mlle Menckmeyer à la Grande-Harmonie; une partie de concert au théâtre Molière, où on a entendu Mlle Rachel Neyt, M. Lerminiaux et les chœurs du Cercle Tilman, dirigé par M. P. Carpay; à la « Maison du Peuple » (section d'art), une conférence de M. Wilmotte, professeur à l'Université de Liége, sur la *Chanson de Renaud,* et exécution de ladite chanson par Mlle E. Bousman. Il y a encore eu d'autres auditions, et l'on en annonce encore; du pain sur la planche! *Gaudeamus igitur!* N. L.

⚜

La séance inaugurale de l'auditoire du groupe ésotérique de Bruxelles, dans la grande salle de l'hôtel Ravenstein, avait attiré un public extrêmement nombreux. On s'attendait à des révélations, à des mystères dévoilés; mais on n'a eu ni les unes ni les autres. Simple audition au piano à quatre mains (!) de fragments d'œuvres de Wagner, agrémentée d'une conférence de M. du Chastaing sur l'ésotérisme dans l'œuvre du maître. L'orateur des *Kymris* s'est attaché à montrer en Wagner l'artiste qui s'élève à l'intuition des plus hautes vérités humaines et dont l'œuvre dégage le principe même de la vie supérieure, l'amour, loi suprême du monde. Dans cette causerie, où les noms de Pascal et de Platon se sont familièrement associés à celui du maître de Bayreuth, M. du Chastaing a eu des aperçus ingénieux et d'heureux rapprochements. Il a montré dans *Lohengrin* la loi d'amour trangressée par un

vain caprice féminin; dans *Tristan*, les martyrs de la passion s'élevant à l'aspiration vers l'amour divin; dans *Siegfried* et *Brunnhilde*, l'amour divin se sacrifiant et élevant à lui le héros inconstant et fougueux; dans *Parsifal*, enfin l'amour divin dans sa suprême incarnation, dictant au monde la loi de la pitié et de la foi qui conduisent à la Rédemption. On a écouté avec une attention soutenue et sympathique cet exposé, qui a pu paraître doctrinal, mais qui n'en est pas moins une interprétation exacte de l'idéalisme très caractérisé de l'œuvre du poète de Bayreuth.



La Flandre bruxelloise était venue en masse dimanche à la reprise de *Charlotte Corday* au Théâtre-Flamand. Le drame de Van der Ven et Peter Benoit a retrouvé le succès de l'année passée; il est, du reste, mieux mis au point. Mlle Cuypers personnifie merveilleusement l'héroïne de 1793. Sa beauté caractéristique, son verbe pur et accentué, son geste énergique réalisent une Charlotte Corday très impressionnante. M. Hendrickx père, a mis dans son Marat plus de sobriété que l'an dernier. M. Hendrickx fils et les autres partenaires complètent cette bonne interprétation. La partition de Peter Benoit, bien exécutée par l'orchestre de M. Van Herzeele, a obtenu son succès légitime et accoutumé. Le maître, auquel une ovation a été faite après le quatrième acte, est venu saluer au bourrelet de sa loge. N. L.



Trois artistes connus à Bruxelles, Mlle E. Bousman, cantatrice, M. A. Blaess, violoniste, et M. Janssens, premier prix de la classe de piano de M. A. De Greef au Conservatoire, s'en étaient allés, dimanche dernier, collaborer généreusement à un concert de charité donné à Souvret. Tous trois ont obtenu le plus franc succès, avec rappels et bis. M. Blaess a très artistement interprété la belle romance de Popper, puis a déployé un mécanisme superbe dans la fantaisie *Arlequin*, du même. Mlle Bousman, l'excellente cantatrice, a fait valoir, dans des lieder de Bemberg, de Massenet et Huberti, un organe vraiment remarquable et bien conduit. M. Janssens, lui, a fait preuve d'une virtuosité et d'une fougue extraordinaire dans des morceaux de Schumann, Grieg et Weber; le finale du *Carnaval de Venise* a été surtout bien enlevé. Une société de fanfares de Courcelles-Trieux, sous la direction de M. Bury, a ouvert et terminé le concert par différents morceaux, joués avec un ensemble remarquable et des nuances assez fines. On ne peut cependant s'empêcher de trouver un peu excessive pour un local clos la sonorité tonitruante d'une telle quantité de cuivres ! E. C.



Le quatuor Ysaye donnera, au Salon de la Libre esthétique, du 15 février au 15 mars, quatre concerts dont les programmes comprendront quelques-unes des plus belles œuvres classiques et un choix de compositions modernes exécutées en première audition ou prises parmi celles qui ont valu à Paris un grand succès à M. Ysaye et à ses partenaires.



La classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique a procédé, jeudi, à diverses élections.

Dans la section des lettres et sciences appliquées aux arts, elle a élu M. Florimond Van Duyse, par 12 voix contre 10, membre correspondant.

Comme associés étrangers, l'Académie a choisi MM. Ernest Reyer remplaçant Charles Gounod, Eugène Müntz, Herman Riegel et Louis Gonse.

M. Adolphe Samuel a été nommé directeur de la classe pour la présente année.



Le programme du concert que viendra diriger, le dimanche 11 mars, M. Siegfried Wagner, avec le concours de Mlle Kempees, dans la salle du théâtre de l'Alhambra, et dont nous avons déjà parlé avec détails, est arrêté comme suit :

Première partie : 1. Ouverture de *Vaisseau-Fantôme* (R. Wagner); 2. *a*) Chant des anges, extrait de la légende *Hänsel und Gretel* (Humperdinck); *b*) Rêves (R. Wagner); 3. *Tasso, lamento e trionfo* (Liszt).

Deuxième partie : 1. Ouverture et bacchanale de *Tannhæuser* (R. Wagner); 2. *Siegfried-Idyll* (R. Wagner); 3. *Tristan et Iseult*, prélude et scène finale (R. Wagner).

On s'inscrit chez Breitkopf et Hærtel, Montagne de la Cour, 45, où un plan de la salle est déposé.

Il n'y aura pas de répétition générale.

La recette du concert est destinée à la Fondation R. Wagner pour permettre aux artistes pauvres d'assister aux représentations modèles de Bayreuth.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — En attendant le *Tannhæuser* et le *Vaisseau-Fantôme*, deux œuvres dont il a été sérieusement question au début de la saison, nous avons eu mardi, au Théâtre-Royal, la *Fille du tambour-major*.

C'est donc décidément au Théâtre lyrique flamand qu'incombera la tâche de faire connaître à notre public la dernière de ces deux œuvres wagnériennes. Nous souhaitons que l'épreuve puisse réussir.

Que dire de la *Fille du tambour-major?* Quelques-uns de nos artistes sont parvenus à s'y tailler un succès. M. Bars, notre sympathique baryton, chante finement son rôle, et M. Juteau reste toujours le comique désopilant que l'on connaît. Quant à Mlle De Meryanne, qui remplit le rôle de Claudine, nous ne comprenons franchement pas le cas que paraissent en faire quelques-uns de nos journaux. La voix est faible et mal posée; certains gestes sont même maladroits.

Au Théâtre lyrique flamand, on a repris le *Freischütz*, au bénéfice de M. Leysen, qui chante particulièrement bien le rôle sympathique de Max.

Après avoir donné isolément *Tantalus* trois fois, voici que le drame lyrique a redonné *Pelops*, jeudi, et annonce *Tantalus* pour la semaine prochaine. De la sorte, les admirateurs de l'œuvre tchèque pourront écouter, à peu de distance, les deux premières parties de la tétralogie de Fibich.

La semaine prochaine, mardi ou jeudi, au Théâtre-Royal, première représentation d'*Amour de fée*, le nouveau ballet dont M. Emile Agniez a écrit la musique, sur un scenario de Mlle A. Gedda. A. W.

BERLIN. — L'Opéra étudie très activement les *Medici* de Leoncavallo. Le compositeur italien est arrivé dernièrement à Berlin, pour assister aux dernières répétitions. Le capellmeister Sucher dirigera la « première » de cet opéra, fixée au 20 janvier.

La critique berlinoise dit grand bien d'un jeune violoniste hongrois, de treize ans, Louis Pecskai. Il ne s'agit pas seulement d'un enfant prodige, mais bien d'un artiste de grand talent; quelques-uns voient en lui un futur Joachim. Tant mieux!

Aux Concerts populaires de la Philharmonie, Mansteadt a dirigé les ouvertures d'*Egmont*, 1812 de Tschaïkowsky, une œuvre à effet, qui n'a d'autre mérite que d'offrir une nouvelle harmonisation à la *Marseillaise;* celles des *Ruines d'Athènes*, de *Manfred*, du *Tannhæuser*, de *Léonore* et de *Rienzi;* les symphonies en *la* de Beethoven et en *si* de Schubert; le finale du *Rheingold*, le *Preislied* des *Meistersinger*, le scherzo de la *Fée Mab* de Berlioz, la suite *Peer Gynt* (II) de Grieg et la *Danse macabre* de Saint-Saëns, qui est toujours l'auteur français le plus joué en Allemagne.

Le Philharmonische-Chor (direction Siegfried Ochs) a donné son second concert. Eugène d'Albert a dirigé (pas un beau chef!) sa nouvelle cantate *der Mensch und das Leben*. La musique, qui sert de près le texte pessimiste de Ludwig, n'offre rien de bien nouveau. L'œuvre, bien instrumentée, contient du *Parsifal* et surtout du Brahms.

Plus intéressants étaient les quatre morceaux pour chant et orchestre de M. Hugo Wolff, jeune compositeur viennois. L'*Anacréons-Grab* de Gœthe et le *Feuerreiter* de Shakespeare, particulièrement réussis.

Le majestueux *Te Deum* d'Anton Bruckner terminait le concert. L'œuvre, plutôt homophone que polyphone, étonne de la part du grand contrapuntiste.

Weingartner n'a pas encore dirigé le dernier concert de la chapelle royale. Le docteur Muck l'a remplacé, et toujours avec succès, il faut l'avouer. La symphonie en *mi* majeur d'Anton Bruckner était le principal attrait de ce concert. L'orchestre l'a exécutée supérieurement, aussi l'auteur, présent, l'a-t-il applaudi! Le public, assez froid après les deux premières parties, s'est montré enthousiaste pour le scherzo et le finale, finale qui, malgré son beau thème tristanesque, est cependant la partie la plus faible. L'adagio est beethovénien; son premier thème se retrouve dans la péroraison du *Te Deum* du même auteur. En somme, cette symphonie est bien l'œuvre capitale de Bruckner, tout en n'étant pas exempte des défauts de ses sœurs; il y a des longueurs, puis l'auteur abuse des thèmes provenant de la décomposition d'accords parfaits et de leurs renversements, et ils perdent très souvent en expression.

L'ouverture de la *Belle Mélusine* de Mendelssohn, la symphonie *Jupiter* de Mozart et la sérénade en *ut* pour cordes de Haydn étaient aussi au programme. La sérénade de Haydn, un véritable Watteau, a été bissée.

Vous apprendrez avec plaisir que M. Weingartner est complètement remis de sa grave indisposition. Il dirigera, le 23, le prochain concert de l'Opéra. Au programme, deux nouveautés : une symphonie en *si* bémol de Schubert et une fantaisie de Glinka; puis, les ouvertures d'*Euryanthe* et de *Léonore* et la huitième symphonie en *fa* de Beethoven. E. B.



DRESDE. — Depuis la retraite du ténor Riese, on n'avait plus donné l'*Armide*. Elle nous est apparue, mardi dernier, sous les traits de Mme Malten, admirable dans ce rôle qui fait valoir ses qualités puissantes. M. Anthes, qui lui donnait la réplique, est un aimable Renaud. Il est à

regretter que la direction du Hoftheater ne réserve pas exclusivement à notre jeune ténor les parties qui conviennent à sa voix fine et à son jeu délicat. Ces jours passés, on annonçait les débuts d'un fort ténor, — une trouvaille! — Entretemps, Berlin s'est empressé de l'engager. Les représentations promises à Dresde auront lieu, mais si le chanteur a du succès, il ne restera que le regret de se l'être laissé enlever.

M. le comte Seebach vient d'être nommé intendant du Théâtre-Royal; il entrera en fonctions à mesure que le vénérable intendant actuel, M. le Geheimrath Bær, s'en démettra.

Au deuxième concert de l'orchestre Nicodé, on a entendu le pianiste Sauer, très goûté en Hongrie et en Roumanie. Afin que les billets de faveur n'emplissent point la salle, M. Nicodé a jugé plus sage de les distribuer lui-même, à son domicile. Cette invitation dispense la critique française de tout compte rendu. ALTON.

LA HAYE. — Première représentation de *Phryné*, opéra comique en deux actes, poème d'Augé de Lassus, musique de Saint-Saëns.

M. Mertens a fait représenter le dernier ouvrage du maître français à La Haye, et, bien que nous eussions préféré qu'il ne nous eût pas fait entendre deux opéras nouveaux du même auteur, nous avons été sincèrement ravi en écoutant cette partition si spirituelle, si finement ciselée, qui, tout en étant d'un cadre tout à fait différent de *Samson et Dalila*, d'une valeur beaucoup plus modeste, n'en trahit pas moins d'un bout à l'autre la main du maître. Tout en accusant absolument la couleur et le cadre de l'opéra comique, la légèreté traditionnelle de l'opéra comique français n'y règne plus, le public ne peut pas en chanter les motifs en sortant du théâtre après une première audition, l'orchestre y joue un rôle principal, le travail polyphonique y abonde, le maître français n'y fait aucune concession au gros public, et, à part, le trio ravissant du second acte, qui a été bissé, *Phryné* a été accueilli par le public de La Haye avec une réserve extrême. En revanche, les artistes, les initiés ont été sincèrement charmés, et, quoique la musique de Saint-Saëns nous ait paru un peu lourde pour le poème bouffe, frisant l'opérette, de M. de Lassus, sa partition est extrêmement intéressante, d'une grande originalité de forme et de contexture, conciliant la facture moderne avec la couleur archaïque, parsemée de tours de force polyphoniques et admirablement orchestrée. On doit remercier l'éminent directeur du Théâtre de La Haye de nous avoir fait entendre cette partition, et le féliciter sincèrement d'en avoir donné une exécution aussi bien réussie, car l'orchestre surtout, dirigé par M. Mertens lui-même, s'est vraiment distingué. Nous n'en dirons pas autant des chœurs, qui ont laissé beaucoup à désirer. La jolie Mme Vaillant-Couturier (Phryné), qu'on aime toujours voir, a chanté sa partie avec goût, tout en manquant souvent d'énergie, et elle a fort bien dit les jolis vers de M. de Lassus. Je n'en dirai pas autant de Samaty (Nicias), dont la voix charmante fait toujours plaisir, mais qui a laissé à désirer comme comédien, et qui ne sait pas réciter les vers. M. Adam s'est bien acquitté de son petit rôle de Lampito, mais M. Barbe (Dicéphile) n'est pas l'artiste de nos rêves, ni comme chanteur ni comme acteur.

M. Mertens nous promet bientôt la première des *Pagliacci* de Leoncavallo, ainsi que le *Tannhæuser* de Wagner. Si M. Mertens voulait aussi monter *Orphée*, ce chef-d'œuvre de Gluck, avec Mmes Andral et Barety, ce serait, je crois, une heureuse inspiration dont le public, autant à La Haye qu'à Amsterdam, lui saurait gré. Nous regrettons aussi qu'il ne soit plus question du *Djamileh* de Bizet.

A Amsterdam, les dernières semaines n'ont pas offert un bien grand intérêt musical. Nous avons eu au Concertgebauw deux concerts avec solistes: d'abord le pianiste-compositeur d'Albert et sa femme, Teresa Carreno; puis une chanteuse de Breslau, Mlle Pluddeman, et le violoncelliste néerlandais Antoine Hekking. D'Albert et sa femme sont deux pianistes gigantesques, et ce sont surtout les variations pour deux pianos de Sinding qui ont émerveillé le nombreux auditoire. Mme Carreno a joué un concerto d'Albert avec une maestria peu ordinaire et une énergie toute *masculine*, mais la note du cœur fait défaut; de ce côté, son mari est mieux doué, ce que l'on peut apprécier surtout quand il joue du Chopin. Comme compositeur, d'Albert nous paraît avoir de l'avenir; son concerto surtout est intéressant, mais nous aimons moins l'ouverture d'*Esther*, jouée sous sa direction.

Le violoncelliste Hekking, sans égaler ni Popper ni Hugo Becker, est un artiste de talent, qui a eu beaucoup de succès et a été vivement applaudi. Pendant quelque temps, il avait fait partie de l'orchestre philharmonique et de l'orchestre Bilse, à Berlin. Quant à la chanteuse, Mlle Pluddeman, elle n'a pas pu nous enthousiasmer.

L'orchestre de Kes nous promet la symphonie de César Franck. INTÉRIM.

LIÉGE. — La troisième audition à laquelle nous conviait, le dimanche 14 janvier, l'infatigable directeur de notre Conservatoire royal, offrait un très vif intérêt de curiosité.

Il s'agissait surtout de l'exécution d'un épisode dramatique en deux tableaux: *Chactas*, d'après Chateaubriand, — de J. Sauvenière pour les paroles, et de D. Paque pour la musique.

M. J. Sauvenière est déjà avantageusement coté, tant par ses succès officiels que par l'accueil qu'ont obtenu ses productions lyriques auprès de nombreux compositeurs.

Les deux tableaux que comporte sa nouvelle œuvre sont habilement disposés, et la succession des chœurs qui ouvrent, encadrent et terminent l'épisode dramatique des amours infortunées d'Atala et de Chactas sont amenés de saisisante façon.

Les strophes très rythmiques qui expriment la passion irrésistible des deux amants, puis le déchirement de leurs âmes, au cruel dénouement d'une félicité en vain poursuivie, tout cet émouvant ensemble enfin, a inspiré le jeune musicien avec vérité, force, éclat.

M. D. Paque, brillant lauréat de notre Conservatoire, élève laborieux de M. Ch. Radoux, pour la composition, devenu depuis habile professeur, est doué, tout d'abord — il l'avait prouvé déjà en des visées moins hautes, — des dons précieux de l'inspiration. Dans la partition qui vient d'obtenir une sérieuse et vive approbation, M. Paque révèle un presque complet acquis de la technique et de la polyphonie modernes. La place nous fait défaut pour analyser *Chactas*, qui est mieux qu'une promesse, et nous avons foi en l'œuvre nouvelle que l'on annonce devoir paraître bientôt de ce studieux et viril artiste, de cet excellent musicien, qui ne craint plus de s'affirmer résolument dans les voies d'un art tout de volonté et de conviction.

M. Paque avait trouvé de gros éléments de succès en son collègue M. L. Charlier, qui conduisait, avec habileté, un tout jeune orchestre, et en les dévoués et infatigables chanteurs M. E. Forgeur et Mlle M. Lignière, qui s'attaquaient aux rôles très éclatants et de difficile intonation de cette remarquable musique.

Au début de la séance, le trio pour piano, violon et cor (op. 40), de Brahms, de profonde mélancolie d'abord, s'éclairant ensuite de tout un monde de sensations douces, enveloppantes, puis des fortes et pénétrantes inspirations du maître. MM. les professeurs O. Dossin, F. Duyzings, M. Lejeune, qui s'attachaient à rendre, de tout leur pouvoir, l'œuvre complexe du grand symphoniste, n'y ont pas peu réussi. La gracieuse et piquante sonate de G. Fauré (op. 12) pour piano et violon, devait se ressentir de ce terrible voisinage malgré les soins soucieux des deux premiers habiles exécutants, ci-dessus félicités.

Remarqué aussi la première partie, *Feux-follets*, du poème symphonique pour flûte et orchestre de Peter Benoit, très habilement nuancée et enlevée par M. H. Mativa, brillant lauréat de notre Conservatoire. A. B. O.

(Autre correspondance.)

Au Théâtre-Royal, *Galathée*, avec d'admirables anachronismes de décors et de costumes; à la confection de ceux-ci, préside l'éclectisme le plus serein : le grec, le germanique, le chinois se trouvent réunis dans une charmante promiscuité. A moins d'être un grincheux, tout ce qu'on peut demander aux artistes, c'est d'être propres, n'est-ce pas? — Puis, nous avons eu *Carmen*, avec une héroïne qui paraissait sur le point de fournir un nouveau citoyen à la patrie. Puis, encore les *Huguenots*, dont les beaux seigneurs ressemblaient bien un peu les uns à des garçons coiffeurs, les autres à des épiciers... Comment! Çà ne serait pas de l'art, et du grand? Au moins, n'allez pas le dire devant les « vieux abonnés! » Il y aurait danger à vouloir arracher des idées vissées depuis si longtemps dans leurs cervelles. A ce propos, j'allais l'oublier, ma dernière lettre a jeté une inquiétante perturbation sous certains crânes. Pensez donc! Oser toucher au baryton favori des Liégeoises! Entendons-nous : nous lui faisions, à ce seigneur, en le croquant beaucoup d'honneur. Car les autres, on n'en saurait parler. En dépit des critiques, il reste comme l'aigle au milieu d'une troupe de moineaux.

LILLE. — Notre théâtre est enfin sorti de l'agaçante période des débuts, et nous avons maintenant une troupe lyrique convenable, que la direction renforce encore, quand c'est nécessaire, d'artistes en représentations.

Il faut espérer que nous serons débarrassés en même temps des *Mignon*, *Faust*, *Si j'étais roi*, *Postillon de Longjumeau* et autres opéras-rangaines dont ces insupportables débuts sont le prétexte.

Quoi qu'il en soit, M. Viguier vient, en quelques jours, de nous donner une excellente reprise du *Pardon de Ploërmel*, qui n'avait pas été joué sur notre scène depuis une dizaine d'années, et de monter *Werther* de Massenet.

Ces deux ouvrages, parfaitement interprétés, ont été très bien accueillis. Mlle Berthelli, notre gracieuse chanteuse légère, a dit avec beaucoup de goût le rôle de Dinorah, et MM. Bérardi et Hyacinthe se sont taillé tous deux un succès de bon aloi, dans ceux d'Hoël et de Corentin.

L'interprétation de l'opéra de Massenet a été, dans son ensemble, très satisfaisante, et même, en certaines parties, excellente.

M. Degenne, à qui était échue la part la plus lourde, a été absolument remarquable dans le rôle écrasant de Werther, dont il a parfaitement compris et rendu les côtés multiples. Il l'a joué en véritable artiste et chanté avec la voix chaude et la science consommée qu'on lui connaît.

Mlle Marcolini, spécialement engagée pour jouer Charlotte, y a été parfaite de touchante simplicité, au premier acte, et de passion contenue dans les suivants, et si elle a, à mon sens, un peu trop dramatisé le rôle, — s'éloignant ainsi de la bonne et douce Lotte de Gœthe, — la faute en est plus encore aux librettistes et au musicien qu'à elle.

Mlle Berthelli (Sophie), MM. Bérardi (Albert) et Roger (le Bailli) complétaient un bon ensemble.

Quant aux deux fantoches d'opérette, par lesquels on a voulu, sans doute, égayer un peu l'action et qui détonnent si fortement, dans le

drame intime, par leur vulgarité, j'aime mieux n'en pas parler.

L'orchestre, bien stylé par son excelleut chef, M. Bromet, s'est surpassé, et a rendu avec beaucoup de soin les complexes et délicates nuances de cette musique difficile

On annonce, comme devant être joués avant la fin de la saison, *Benvenuto Cellini* de Diaz et *Samson et Dalila* de Saint-Saëns.

Les deux dernières matinées des Concerts populaires n'ont rien offert de particulièrement intéressant.

La première comprenait : la symphonie en *ré* mineur d'Haydn, une étude symphonique de M. G. Pfeiffer, intitulée *Marine*, très habilement instrumentée et qui, autant qu'on en peut juger à une première audition, m'a paru contenir quelques parties remarquables; une suite d'orchestre de M. F. Lecocq, professeur d'harmonie à notre Conservatoire, et la magistrale ouverture des *Maîtres Chanteurs*, qui écrasait de sa merveilleuse polyphonie et de son incomparable sonorité tous les morceaux précédents.

Mlle Merguillier, de l'Opéra-Comique, qui y prêtait son concours, a détaillé à ravir quelques morceaux à vocalises, dont un seul, la *Valse du Pardon*, vaut la peine d'être cité.

Au programme de la matinée de dimanche dernier, figuraient : un concerto de Max Bruch, pour violon et orchestre, dans lequel M. Geloso a fait apprécier ses admirables qualités de son, de technique et de style; le concerto en *la* mineur de Grieg, pour piano et orchestre, que M. Bruggeman, professeur à notre Conservatoire, a rendu avec une remarquable intelligence et une élégante correction; la symphonie en *si* bémol de Schumann, dont l'interprétation, faute de répétitions suffisantes, a été assez terne et n'a pas fait ressortir toutes les beautés de l'œuvre si fraîche et si vivante du maître allemand; une suite pour trompette et orchestre de M. Ratez, qui n'était guère à sa place dans un concert de ce genre; une canzonetta pour instruments à cordes de Mendelssohn, et la *Marche héroïque* de Saint-Saëns. E. M.



LUXEMBOURG. — Dimanche dernier, a eu lieu un concert organisé par la Société du Casino et dans lequel ont figuré deux artistes de Bruxelles, Mlle Milcamps, cantatrice, premier prix du Conservatoire de Bruxelles et prix de Sa Majesté la Reine des Belges, et M. Schoofs, violoncelle solo du théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Le programme était des plus attrayants, et Son Altesse Royale le Grand Duc de Luxembourg avait tenu à honneur d'assister à cette audition musicale. La grande salle des fêtes du Casino était comble, et les fraîches toilettes tranchaient agréablement sur les quelques habits noirs des Messieurs.

Si nous étions méchants, nous dirions que la présence du Grand-Duc était pour quelque chose dans cette nombreuse assistance féminine. Mais non, croyons plutôt qu'elle était due uniquement à la musique. Mlle Milcamps a chanté le grand air de *Suzanne* de Paladilhe, et deux petits morceaux de genre auxquels manquaient précisément un peu le genre. L'interprétation était un peu terne et le soprano de Mlle Milcamps n'a pas réussi à nous échauffer; la voix est belle et très pure, et la diction est soignée, mais une certaine sécheresse lui enlève une grande partie de ses effets.

M. Schoofs, de son côté, n'a pas fait non plus merveille par le choix de ses morceaux; c'était un peu aride, et le motif de la *Chanson napolitaine*, qui était un peu saillant, fut effacé par une lenteur de rythme exagérée. Mais M. Schoofs est un artiste qui sait manier son instrument, et il nous a montré, dans le *Prélude* de Popper, qu'il sait le faire chanter à l'occasion. M. Berens, professeur de piano à Luxembourg et ancien élève du Conservatoire de Liége, outre la tâche de l'accompagnement qu'il avait assumée, nous a joué du Liszt et du Chopin. M. Berens n'est pas sans posséder une grande virtuosité qui n'est peut-être pas encore telle que l'exigent les deux susdits maîtres du piano. Mais M. Berens charme toujours son auditoire par la juste et la chaleureuse expression qui se dégage de son jeu.

La semaine dernière, la troupe de Verviers nous a donné une représentation très convenable de *Lakmé*, le bel opéra comique de Léo Delibes. La cantatrice a très bien dit la légende de la Fille des Parias; de son côté, le ténor, s'il n'a pas la voix bien éclatante, a fait son possible pour contenter le public. A part, l'orchestre jouant avec une incohérence effroyable, tout le monde a mérité des applaudissements.

Au deuxième acte, les chanteurs verviétois ont eu l'honneur de chanter devant les officiers russes qui étaient venus complimenter notre Grand Duc à l'occasion de son 50e anniversaire en qualité de chef de leur régiment et auxquels le public luxembourgeois avait ménagé une petite manifestation.



MONTRÉAL (Canada). — La première troupe permanente de cette ville a été formée l'été dernier et s'est installée au théâtre de l'Opéra-Français, où elle a ouvert sa saison, le 2 octobre, avec des artistes français. Ç'a été tout un événement, et vous comprendrez l'émoi de nos dilettanti, lorsque vous saurez que, jusqu'à présent, nous n'avions de théâtre français que tous les six ou sept ans.

Cela doit paraître étrange dans un pays comme le vôtre, où toute petite ville possède son théâtre; mais ici, on ne peut pas compter sur une subvention du gouvernement. Et ce sont des particuliers qui ont formé une compagnie à fonds

social, laquelle, au risque de faire une perte sérieuse, a engagé la troupe d'opérette et de comédie établie au théâtre de l'Opéra.

Les principaux sujets sont : Mlle de Goyon, première chanteuse, qui a remporté des succès dans tous ses rôles et particulièrement dans le *Petit Duc*, *Boccace* et *Madame Favart;* Mme Giraud, excellente comédienne, que nous n'avons malheureusement vue que dans le *Maître de forges* (Claire), où elle s'est révélée; Mme Hosdez, duègne (opérette et comédie), dont les rôles les mieux réussis ont été la maîtresse d'école du *Petit Duc* et Mme Bonivard des *Surprises du divorce;* M. Giraud, premier grand comique de comédie; M. Bisson, trial, premier grand comique d'opérette, qui est aussi le régisseur général; M. Valdy, ténor à la voix puissante, mais qu'il cherche trop à forcer; M. Portalier, excellent baryton, qui a remporté de solides succès dans *Boccace* (le tonnelier) et dans *Madame Favart* (Favart); enfin M. de Lafontaine (laruette), un artiste de grand talent et qui a beaucoup plu.

Les choristes travaillent ferme, et nous n'avons pas eu à nous en plaindre jusqu'ici.

Quant à l'orchestre, il est composé en grande partie de musiciens belges, et, bien qu'il ne soit pas complet, le fini de ses exécutions a été remarqué; le chef, M. Dorel, est un artiste très consciencieux, qui rend des services considérables au théâtre. Le second chef est un Liégeois, de vingt-trois à vingt-quatre ans, M. Goulet; il est établi à Montréal depuis trois ans et s'est déjà créé la réputation d'être notre meilleur professeur de violon; il est aussi engagé au théâtre comme premier violon solo.

Voilà les principaux éléments de notre théâtre, et je crois qu'il est maintenant implanté pour toujours au milieu de nous.

Le jeune violoniste Henri Marteau nous a donné un concert, le 12 décembre dernier, et il annonce un second concert, dans quelques jours.

Notre Société philharmonique prépare activement son festival musical pour le mois d'avril prochain; voici le programme de cette société :

Premier soir, compositions de Grieg; deuxième soir, compositions de Mendelssohn; troisième soir, Wagner (*Vaisseau-Fantôme*).

C'est la première fois que nous allons pouvoir entendre une œuvre entière de Wagner. L'exécution en est donc attendue avec impatience.

C. O. L.



STRASBOURG. — Très belle représentation, l'autre soir, de *Siegfried* de R. Wagner, avec le ténor Alvary dans le rôle titulaire, qu'il a superbement chanté et joué. Mime avait pour interprète M. Lieban qui s'acquitte de son rôle avec un esprit dramatique vraiment modèle, et Brunnhilde était figurée par Mlle Mailhac, première chanteuse dramatique du théâtre de Carlsruhe. Mlle Mailhac a rendu la grande scène du troisième acte avec une franchise vocale et une vigueur de sentiment tout à fait remarquables. On a fait ovations sur ovations à ces trois artistes de qualité. Bravos aussi à M. W. Bruch, chef d'orchestre. Prochainement, nous aurons, également au théâtre municipal, le *Rheingold* de Wagner. Hier, le succès a été pour la troupe dramatique, qui a joué pour la première fois, *Gezierte Frauen*, une adaptation tout à fait heureuse des *Précieuses ridicules*, faite par M. Gustave Fischbach. Toutes les scènes de ce chef-d'œuvre d'esprit et de gaîté du grand Molière sont rendues dans la traduction de M. Fischbach avec une expression des plus justes et donnant exactement le sens de la mordante critique du faux goût littéraire et du langage ampoulé des précieuses de l'époque, ainsi que de la vulgarité des manières de leurs interlocuteurs.

Au dernier concert d'abonnement de notre orchestre municipal, le public a fait le plus chaleureux accueil à M. Edouard Risler, pianiste de Paris. L'élève si distingué de Louis Diémer a toutes les qualités que réclame aujourd'hui la virtuosité du piano. Mécanisme étonnant de brio, de pureté, de vigueur et de délicatesse, avec des dessous veloutés d'un charme attachant et bien employés pour faire ressortir toute l'intensité de sentiment et toute l'intelligence du style, rien ne fait défaut dans l'exécution de M. Risler. On oublie, en l'écoutant, les difficultés de mécanisme que présentent les œuvres qu'il interprète, pour ne suivre que l'exposé musical, si franchement classique, que le soliste donne avec les nuances les plus changeantes et le mieux appliquées. Le public a applaudi également Mlle H. Bernhardt, de Breslau, qui a fait ses études de chant sous la direction de Jules Stockhausen, à Francfort. La voix d'alto de la soliste, bien étoffée dans le grave, agréable de timbre, mais d'une ampleur quelque peu inégale, est formée surtout pour la traduction du style dramatique.

Le 24 janvier, l'oratorio *Saint François* de Tinel sera excécuté pour la première fois à Strasbourg, par le chœur du Conservatoire et l'orchestre municipal, dirigés par M. Stockhausen. L'audition aura lieu au théâtre municipal. A. O.



NOUVELLES DIVERSES

Parmi les nominations faites dans la Légion d'honneur et qui relèvent des lettres et de la musique, nous remarquons celle de notre ami et collaborateur Gérard Harry, rédacteur à l'*Indépendance belge*, nommé chevalier; celle de M. Charles Lecocq, l'auteur de tant d'opérettes justement applaudies; de M. Carvalho, directeur de l'Opéra-Comique, de M. Alfred Blau, le librettiste de *Sigurd*.

Voici d'autre part les nominations d'officiers

de l'instruction publique qui ont paru à l'*Officiel* du 16 janvier :

MM. Delaborde (Eraim Miriam, dit), professeur de musique au Conservatoire national de musique et de déclamation.

Delsart (J.-J.-B.), professeur de violoncelle au Conservatoire national de musique et de déclamation.

Maurin (J.-P.), professeur de violon au Conservatoire national de musique et de déclamation.

Boussagol (E.), harpiste au théâtre national de l'Opéra.

Cuelnaere (P.-F.-J.), directeur de l'école nationale de musique de Douai (Nord).

Fauchey, compositeur de musique, chef de chant au théâtre national de l'Opéra-Comique.

Koszul (J.), professeur de piano à Roubaix (Nord).

Lataste (L.), compositeur de musique, sous-chef de bureau à la Chambre des députés.

Neustedt (Ch.), compositeur et professeur de musique.

Mme Raimbaud (Y.), professeur de chant à Paris.

Serpette (G.), compositeur de musique à Paris.

Vuarnier, inspecteur des finances, membre de la commission de la caisse des retraites de l'Opéra.

✤ Au dernier concert populaire de Nancy, l'orchestre du Conservatoire, sous la direction de M. Théodore Gluck, a fait entendre, le ballet du *Démon*, de Rubinstein ; les *Scènes hongroises*, de Massenet ; et les *Landes*, paysage breton d'après Brizeux, de Guy Ropartz. Voici en quels termes l'*Est républicain*, apprécie la musique du jeune compositeur.

« M. Ropartz a exprimé dans les *Paysages bretons*, beaucoup mieux que de simples sensations. La vue de la Bretagne est, si l'on ose dire, intellectuelle, elle est totale. Extrêmement moderne avec cela, sans qu'on puisse découvrir chez l'auteur une influence directe quelconque, même celle de son maître, César Franck. C'est encore autre chose, une autre chose tout à fait intéressante. Notre public n'a pas paru s'y déplaire. Il est en progrès. »

Au programme de la première journée du festival rhénan qui aura lieu, cette année, à Aix-la-Chapelle, à la Pentecôte, figure le *Franciscus* de M. Edgard Tinel. C'est la première fois, croyons-nous, que l'œuvre d'un compositeur belge figure au programme de ces festivals.

A Budapesth, l'exécution de l'*Otello* de Verdi a donné lieu à un incident curieux entre deux des interprètes, le ténor Perotti, qui jouait Otello, et le baryton Odry, qui jouait celui de Jago.

Dans la scène où Otello menace d'écraser la tête de Jago, le ténor dérangea avec son pied la perruque du baryton. Après la chute du rideau, M. Perotti s'excusa auprès de M. Odry; mais celui-ci ne se déclara pas satisfait et menaça M. Perotti de le gifler. Il y a eu échange de témoins à la suite de cette menace. L'affaire a, toutefois, pu être arrangée à la satisfaction des deux parties.

BIBLIOGRAPHIE

Les éditeurs A. Durand et fils, de Paris, viennent de faire paraître une intéressante reconstitution de la musique que MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1634-1702) écrivit pour le *Malade Imaginaire* de Molière; cette reconstitution est due à la plume autorisée de M. Camille Saint-Saëns.

Lors de la représentation de la pièce de Molière au Grand-Théâtre (Direction Porel, Paris 1892), on eut l'idée d'exécuter la musique de Charpentier, l'on rechercha la partition à la bibliothèque du Conservatoire, et l'on s'aperçut qu'il n'en restait que des fragments; M. C. Saint-Saëns accepta alors de revoir la musique en question, et se livra, pour ainsi dire, à un véritable travail de restauration.

La partition que les éditeurs viennent de publier est réduite pour chant et piano, par Gabriel-Marie.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

Opéra. — Du 14 au 21 janvier : Salammbô. Faust. Gwendoline, la Korrigane.

Opéra-Comique. — Du 14 au 21 janvier : le Dîner de Pierrot, Mignon. Fra Diavolo, l'Amour médecin (soirée populaire). L'Attaque du moulin. Carmen. Werther Mignon. Werther.

LES CONCERTS DU DIMANCHE

11e Concert Lamoureux (Cirque des Champs-Elysées). Symphonie pastorale (Beethoven); Siegfried-Idyll (R.

Wagner); Ouverture, scherzo et finale (Schumann); Introduction de la Fuite en Egypte, l'Enfance du Christ (Berlioz); Prélude du 3e acte de Tristan et Iseult (R. Wagner); Rapsodie norwégienne, 1er morceau (E. Lalo.

14e CONCERT COLONNE (Châtelet). — Première Symphonie en mi bémol, op. 38 (R. Schumann); les Béatitudes, no 4 (César Franck), M. Engel ; Concerto pour piano, op. 16 (Ed. Grieg), M. Raoul Pugno ; Parsifal (R Wagner) : prélude du 1er acte ; 2e tableau du 1er acte ; Scènes des filles-fleurs. Parsifal, M. Engel ; 1er groupe : Mme Jeanne Remacle, Mlles Matthieu et Marthe de Brolls ; 2e groupe : Mlle Roland, Mmes Léger et Marny, chœurs de jeunes filles ; Tannhæuser (R. Wagner), marche et chœur.

CONCERTS D'HARCOURT. — Symphonie héroïque de Beethoven ; Concerto en ré mineur (Rubinstein), Mlle Madeleine Ten Have ; Air de la Flûte enchantée (Mozart), M. Nivette, de l'Opéra-Comique); Symphonie en ut mineur avec orgue (Saint-Saëns).

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE (Société des Concerts). — 6e concert. Programme : Symphonie avec chœur (Beethoven), soli : Mlle E. Blanc, Mme Boidin-Puisais, MM. Warmbrodt et Auguez ; Andante et scherzo de la 1re symphonie (Bizet); Ouverture de Fidelio (Beethoven). Le concert sera dirigé par M. Paul Taffanel.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 15 au 21 janvier : Les Huguenots. Manon Orphée.

THÉATRE DES GALERIES — Les Mousquetaires au Couvent. — Matinée, dimanche, à 1 h. ½.

ALCAZAR ROYAL. — Bruxelles-Port de mer.

Berlin

OPÉRA. — Du 14 au 21 janvier : Freyschütz. Czar et Charpentier. Faust. Les Maîtres-Chanteurs. Cavalleria rusticana et la Fille du régiment. Mignon. Les Medici (première représentation) Lohengrin.

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — Le lieutenant de marine.

Vienne

OPÉRA. — Du 15 au 22 janvier : Le Vaisseau-Fantôme. Rouge et noir et I Pagliacci Manon. Excelsior. Mirjane (première représentation) Bal. Roméo et Juliette.

AN DER WIEN. — Le Château maudit. Le Maître de forges.

Dresde

OPÉRA. — Du 14 au 21 janvier : Robert le Diable. Alexandre Stradella. Fidelio. Tannhæuser. Sinfonie-Concert Armide. La Fille du régiment.



Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

40e ANNÉE — 28 Janvier 1894 — NUMÉRO 5

SOMMAIRE

Collaborateurs

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET
GEORGES SERVIÈRES
HUGUES IMBERT — RENÉ DE RÉCY
CAMILLE BENOIT — ETIENNE DESTRANGES
ALFRED ERNST — GUY ROPARTZ
VAN SANTEN KOLFF
J. HOUSTON CHAMBERLAIN
ED. VANDER STRAETEN — ED. EVENEPOEL
MAURICE KUFFERATH
CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY
J. RAGGHIANTI — J. MALHERBE
HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG
N. LIEZ — I. WILL
Dr DWELSHAUWERS — ERNEST CLOSSON
LUCIEN DE BUSSCHER
OBERDŒRFER — JEAN MARLIN
J. BRUNET — A. WILFORD, ETC, ETC.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; Office de Publicité, rue de la Madeleine, et chez les principaux éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et C°, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich : Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Greuus — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 5. 28 janvier 1894.



LA TECHNIQUE DANS L'ART





« ARRIVÉS au développement qu'ils ont atteint aujourd'hui, les différents arts ne pourront progresser encore qu'à la condition de se synthétiser, de concourir ensemble à la création de l'œuvre d'art. »

Si ce principe, posé depuis bien longtemps déjà par Richard Wagner dans ses écrits théoriques, avait besoin d'une consécration autre que celle que lui donna son auteur lui-même, l'art d'aujourd'hui la lui eût donnée, — bien qu'indirectement. J'entends parler ici de l'ensemble frappant avec lequel différents arts, dont les moyens d'expression essentiellement autres rendent impossible la collaboration, — la musique et la peinture par exemple, — suivent une impulsion identique, avec une concordance de temps presque parfaite. Et cela témoigne à l'évidence de l'existense du lien mystérieux qui réunit tous les arts pour en faire une seule expression d'idéal.

L'art traverse en ce moment une crise curieuse, inquiétante; un mouvement se dessine qui semble emporter de nombreux groupes d'artistes, qui, de peur d'être taxés de trembleurs et de réactionnaires, se sont mis à la remorque de la triomphante poussée du modernisme et de la vérité artistique dont Wagner a été le génial promoteur. Qu'adviendra-t-il, cette crise une fois passée? — car le moment sera bientôt venu, du train dont vont les choses, où les modernes Icares se brûleront les ailes. Une réaction, évidemment. Mais qui pourrait en déterminer actuellement les conséquences?

Aussi n'avons-nous pas à nous en préoccuper pour le moment. Le mouvement n'en existe pas moins, et il est intéressant de chercher à caractériser quelques-unes de ses tendances, comme il est utile de combattre dans la mesure du possible cerraines de ses aberrations, qui détournent et stérilisent tant de riches natures. Avec une logique singulière, le mouvement s'est propagé parmi les arts d'après l'ordre de leurs relations plus ou moins étroites avec la vie intensive elle-même, et d'après la mesure de leurs moyens d'expression subjective de la nature.

La littérature et la poésie d'abord, la peinture ensuite, et enfin la musique s'engagèrent dans cette voie, (1) mais en un espace de temps relativement si court, pour une évolution aussi grave, que l'on pourrait presque considérer leur mouvement comme simultané.

De l'ensemble des doctrines professées — et proférées — par le groupe, deux surtout se détachent, très caractéristiques : d'une part la *négation de la forme et l'insouciance du style* (amorphisme); de l'autre, le *dédain de la science musicale* ou même la contestation de sa nécessité (agnoscisme décadent).

(1) Je ne parlerai pas ici de la sculpture, irrésistiblement rivée à la nature, ni surtout de l'architecture, l'art objectif par excellence, dont seuls quelques cerveaux hautement fantaisistes ont voulu faire un art subjectif. Il y a deux ans, M. L. Landhoff publiait dans le *Neue Berliner Musikzeitung* un intéressant article sur l'objectivité de l'art grec, où il opposait le superbe épanouissement, chez les anciens Hellènes, de l'architecture, art objectif, à la stagnation relative de la musique, art subjectif auquel, seul, l'avènement du christianisme devait donner tout son essor.

C'est à propos de cette technique dans l'art musical que je voudrais ici me permettre quelques observations.

Il n'est thèse si absurde qui ne mérite réfutation. L'amour du paradoxe, combiné avec la névrose qui dévore tant d'artistes, provoque l'élucubration de non-pareilles folies qui, tout aussitôt, trouvent les plus chauds défenseurs. C'est ainsi qu'au nom des principes déterminés plus haut, nous avons les écrivains qui renient la grammaire, et les peintres qui contestent le dessin. Nous n'avons pas encore les musiciens qui désavouent l'harmonie et le contrepoint, mais nous y viendrons.

En attendant, de singulières doctrines se font jour là-dessus. Elles ont été jusqu'ici fort peu propagées dans les revues d'art, même les plus « dans le train » ; un dernier scrupule, une sorte de crainte du ridicule semble retenir les plus convaincus. Mais elles sont dans l'air, elles traînent dans les conversations, elles remuent les cervelles et ne tarderont pas à éclater.

Seuls jusqu'à présent, certains *diletdandies* musicaux les cultivent, et pour cause ; il est si bon de professer l'inutilité de ce qu'on ignore! L'égoïsme et la paresse trouvent également leur compte à bafouer la science, sous prétexte qu'elle dessèche, et la règle sous prétexte qu'elle asservit.

Mais, avant de briser une lance en faveur de la règle, voyons ce que signifie, au point de vue musical, ce terme morose.

Une règle, en musique, est un concept purement abstrait ; elle ne saurait, à proprement parler, être conventionnelle ; elle n'est jamais absolue, et c'est là sa force. Le plus grand des théoriciens ou des acousticiens, fût-ce un Helmholtz ou un Gottfried Weber, ne saurait *créer* arbitrairement une règle. Toute règle artistique est la *codification*, sous une forme pratique, d'un principe découlant directement de la *vérité;* pas un principe essentiel de l'harmonie qui ne repose sur cette base ; les règles de détail, en apparence arbitraires et étroites, ne sont que les conséquences tirées logiquement de quelques grands principes.

« Les lois de la morale régissent l'art », dit Schumann. C'est là l'une des plus admirables, des plus profondes paroles qui aient jamais été dites sur la musique ; tout est dans ces quelques mots. Schumann constate l'existence des *lois* de la morale, puis, assimilant l'art à ce fondement de toute civilisation, il lui reconnaît les mêmes principes essentiels et intangibles. A l'artiste d'établir en sa pensée ces connexités mystérieuses et d'en tirer profit pour l'expression la plus vraie de l'œuvre d'art.

Dans son discours sur l'*Art libre et l'enseignement de la musique*, prononcé à la séance du 29 octobre dernier, au Palais des Académies, M. Ad. Samuel semble avoir singulièrement méconnu tout cela. Outre que son discours faisait naître une continuelle confusion entre la *théorie* et la *pratique* de la musique, la *science* et le *métier* du compositeur, l'orateur ne paraissait, en aucune façon, se rendre compte de l'importance et surtout de la nature des principes qu'il semblait attaquer, si bien que, par le fait même de cette confusion, après avoir eu l'air de tout bouleverser, il n'a, en somme, abouti à autre chose qu'au maintien du *statu quo*.

Pour prouver cet aphorisme, que « l'art ne s'enseigne pas », — principe qui n'est pas absolument vrai, et dont un avenir prochain démontrera peut-être la fausseté, — M. Samuel déclare catégoriquement « qu'en fait de lois de l'esthétique, nous ne savons rien, *absolument rien* ». Combien plus haute et plus lucide est la pensée de Schumann, citée plus haut sur le même sujet, déterminant, non pas précisément les règles qui régissent l'insaisissable idéal, mais une base précise d'investigations et de recherches !

Dans les lignes suivantes, M. Samuel établit parfaitement la nécessité de l'initiation musicale :

« Depuis qu'elle vise à l'expression pure, la musique est devenue une sorte de langage complexe aux multiples modulations. Cette langue n'a pas été forgée d'un seul bloc ; elle est due aux efforts successifs des maîtres du passé, qui se sont complétés les uns les autres ; Bach, Beethoven, Wagner, en sont les Titans créateurs. Un vocabulaire aussi varié n'est que strictement

suffisant en notre époque raffinée, aux sensations subtiles ; car ces sensations ne sont pas dépeintes, elles sont véritablement traduites. Or, quelle que soit l'indépendance que nous apportons dans cette traduction, quelle que soit la liberté qui préside à la réalisation de l'œuvre, les moyens dont nous ferons usage ne seront autres que ceux découverts par les maîtres. Sans doute, par la suite, notre personnalité aidant, nous ajouterons aussi notre pierre à l'édifice. Mais nous ne pouvons songer à élever, par nous mêmes, un monument entièrement nouveau. »

Tout cela est très juste ; mais c'est ici que commence la confusion. M. Samuel continue :

« C'est pourquoi s'enseigne l'harmonie ; *non plus ce fatras de préceptes surannés, de théories arbitraires ou hypothétiques, connues sous la même dénomination; mais la recherche, l'étude et l'application (simples croquis équivalents à ceux du peintre) des sons simultanés considérés comme éléments expressifs.* »

Autant de mots, autant d'erreurs. Constatant la nécessité où nous nous trouvons d'employer comme éléments d'expression musicale ce même vocabulaire en quelque sorte déterminé par les maîtres de tous les temps, M. Samuel veut que nous étudiions ce langage, mais en ramenant cette étude à une simple observation de phénomènes indéterminés, sans nous préoccuper autrement des lois qui émanent de ces phénomènes, lois que tous les maîtres de tous les temps ont consacrées en s'y conformant. Permettre le contraire, ce serait agir absolument comme le professeur qui conseillerait à un élève l'étude de la lexigraphie, sans se préoccuper de la syntaxe.

Qu'entend M. Samuel par la «recherche, l'étude et l'application des sons simultanés», si ce n'est ces « exercices absurdes » qu'il répudie après en avoir lui-même écrit une si remarquable série (1)? Toute étude des éléments d'une science quelconque suppose la recherche ou l'application des préceptes qui président à l'emploi de ces éléments.

(1) Voir le célèbre ouvrage de M. Samuel, *Cours d'harmonie pratique et de basse chiffrée.*

Et si les théories émanées de l'emploi des éléments harmoniques étaient « arbitraires » elles n'auraient pas traversé les siècles intactes, et n'eussent certes pas eu le temps de devenir surannées. M. Samuel assimile ces « applications des sons simultanés » à de « simples croquis équivalents à ceux du peintre. » Mais il confond croquis avec étude. Le croquis est l'œuvre du peintre qui *sait*, l'étude est l'exercice d'un débutant. Le croquis du peintre est une œuvre parfaite *en soi*, à laquelle il ne manque que l'amplification, mais où rien ne blesse l'esthétique, tandis que les essais d'application des phénomènes harmoniques tels que les préconise M. Samuel seraient plutôt assimilables aux informes barbouillages d'un enfant.

Heureusement, on a le droit de dire qu'en résumé, M. Samuel conclut au *statu quo*, puisque, retranchant de l'harmonie tout ce que la règle y introduit de conventionnel, *il n'en écarte absolument rien;* attendu que, comme j'essayais de le démontrer plus haut, la règle émane du dedans au dehors, de la musique elle-même, de manière qu'elle ne saurait être conventionnelle et qu'on ne pourrait la rejeter sans rejeter l'essence de la musique elle-même (1).

Les grands génies sont, en fait, les découvreurs de la règle musicale; ils ne l'ont pas énoncée théoriquement, mais la règle se trouve, latente, dans leurs œuvres; les théoriciens ne font pas autre chose que l'en déduire et la condenser. Et cette priorité du *fait* sur la théorie n'est pas la moindre garantie contre l'arbitraire.

La science n'a jamais entravé un grand artiste dans son essor. Il est donc faux qu'elle doive nécessairement avoir une ac-

(1) M. Samuel semble si peu se rendre compte de ce qu'il y a d'essentiel dans les principes qui président à la création de l'œuvre d'art que, au commencement de son discours, parlant de la prédominance de la *forme* dans l'œuvre d'art d'autrefois par opposition à la liberté dont l'artiste jouit aujourd'hui, il dit : « Dans les arts plastiques, il était élémentaire que l'on respectât scrupuleusement les *formes fournies par la nature* ainsi que les *lois des perspectives.* » On se demande ce que peut être, selon M. Samuel, la peinture moderne, sans l'observation des formes « fournies par la nature » ni même celle des « lois des perspectives »?

tion funeste sur son imagination. Elle est l'arme indispensable dont se munissent les lutteurs pour la conquête de l'œuvre d'art : il n'y a que les maladroits, les faux artistes qui s'y blessent. Tant pis pour eux : la stérilisation de la médiocrité ne serait pas le plus mince service que la règle nous aurait rendu.

L'empirisme ne saurait ouvrir au compositeur les ressources de l'harmonie telles que les lui offre l'étude raisonnée de ses principes. Rien de mieux, évidemment, que la définition exacte d'un phénomène harmonique quand on en veut tirer toutes les ressources et tous les effets. Les règles ne nous asservissent pas, elles nous affranchissent, au contraire, en nous apprenant à employer des matériaux qu'en somme nous ne connaissons que par l'analyse. Elles ne sont pas des chaînes, mais des ailes.

Ah ! si l'on pouvait admettre l'existence d'un être supérieurement organisé, doué d'une pénétration et d'une intuition suprahumaines, celui-là n'aurait aucun besoin d'étudier les lois de l'harmonie, puisque, émanant uniquement du Beau et du Vrai, elles se révéleraient d'elles-mêmes à lui ; une pareille intelligence n'existe malheureusement pas.

Et encore, la science, à elle seule, ne suffit pas, puisque ce n'est pas tout de connaître les règles ; il faut savoir s'en servir, et c'est alors que ces études deviennent intéressantes. Quand un principe est-il applicable, quand ne l'est-il pas ? Quand une règle *peut*-elle, quand *doit*-elle même être transgressée ! Les phénomènes harmoniques se présentent constamment sous des aspects nouveaux, posant chaque fois un nouveau problème esthétique. Mais ces transgressions d'un principe posé *a priori* ne font que confirmer ce principe, par le fait même qu'elles sont exceptionnelles ; comme le dit fort bien M. Samuel, pour triturer, modifier une forme, il faut tout d'abord la posséder.

S'il nous fallait acquérir empiriquement les connaissances que l'on s'obstine à repousser lorsqu'elles se présentent sous la forme condensée d'une règle harmonique, que d'interminables tâtonnements avant de *sentir* qu'il y a dans un passage *quelque chose* d'anti-esthétique ! Et la faute une fois trouvée, s'ensuit-il que nous puissions arrêter le principe qui en découle, de manière à en former une ligne de conduite, une règle pratique, facilement applicable le cas échéant ? Et si cet empirisme aboutissait exceptionnellement, il ne s'ensuit pas qu'il dût réussir continuellement : tant s'en faut. Si le coq-à-l'âne choquant de deux accords décèle une succession de quintes maladroite et inopportune, si la lourdeur de quelque septième de dominante trahit un redoublement de *sensible* facile à découvrir, combien de fois la vigilance de l'auteur ne sera-t-elle pas mise en défaut, que de maladresses et de hideurs conserveront pour lui le secret de leur monstruosité ! Dans combien de cas aussi sa perspicacité laissera-t-elle échapper des vétilles qui choqueront un auditeur plus raffiné ! Et que de finesses harmoniques, que d'effets lui resteront étrangers, dont la trouvaille est nécessairement subordonnée à la connaissance des principes qui y conduisent !

Et tout cela pour éviter l'étude d'un traité où, en quelques centaines de pages, tout cela est pratiquement condensé sous quelques rubriques rationnellement graduées.

Mais les études harmoniques ne suffisent pas. Il est certain que, sans de longues et fortes études contrapontiques, on ne fera jamais un compositeur. En dehors de leur nécessité indiscutable pour toute œuvre d'une polyphonie un peu développée, ces études donnent au musicien plus d'une qualité précieuse. La discussion minutieuse et point par point raisonnée d'un devoir de contrepoint, l'analyse approfondie d'un passage en apparence sans importance développent en lui un jugement, une pénétration et une sagacité qui lui seront plus tard tout à fait indispensables. En quel embarras se trouve souvent un auteur lorsqu'il s'agit pour lui de réaliser une œuvre *dont toutes les grandes lignes sont cependant arrêtées !* Pour les moindres détails, il se trouve aux prises avec mille versions différentes que lui suggère son imagination, et cependant aucune ne se recommande plus spécialement à lui par une supériorité bien apparente, bien qu'elle puisse exister en fait.

Là, le goût ne pourrait rien sans le jugement, et celui-ci ne s'acquiert que par une longue et constante gymnastique intellectuelle.

M. Samuel admet l'étude de la polyphonie. Mais comment l'entend-il? « Non pas ce contrepoint italien, *inepte et maladroite adaptation* à notre art si mouvementé de l'art plastique des maîtres du moyen âge; *mais une polyphonie libre astreinte aux seules règles du goût, gymnastique plutôt qu'enseignement, provoquant une souplesse d'esprit,* point généralement innée chez le musicien. »

Ici encore, M. Samuel verse dans une série d'erreurs et de contradictions incompréhensibles. Il détermine fort bien la raison d'être du contrepoint, gymnastique plutôt qu'enseignement, c'est-à-dire en opposition avec l'assimilation en quelque sorte mécanique des recettes et des artifices de l'harmonie. Mais quel moyen d'assouplir l'esprit sans lui imposer quelques entraves? C'est seulement après une longue pratique de ces exercices d'ailleurs si intéressants, où le musicien doit s'ingénier à passer à travers les mailles serrées du contrepoint italien, qu'il pourra user en toute liberté et en connaissance de cause des innombrables ressources de la polyphonie moderne; il aura acquis ce que l'on appelle si justement le « métier », la « main », ou plutôt la *patte*. Jamais la pratique immédiate de la polyphonie moderne n'eût pu le lui donner, la liberté illimitée qu'elle lui offre ne l'obligeant jamais à déployer quelque ingéniosité. Je pose en fait qu'il se trouverait au contraire embarrassé de ces richesses mélodiques, rythmiques et harmoniques, et c'est ce qui le ferait échouer dans leur emploi.

Ainsi que le constate judicieusement M. Samuel, « tout n'est pas seulement idéalité dans les arts : il y a des côtés terre à terre, matériels, avec lesquels force nous est bien de devoir compter. » Que pourrait-on bien entendre par ces « côtés matériels », si ce n'est la technique? Celle-ci est au compositeur ce que le mécanisme est à l'interprète. Le mécanisme ne lui suffit pas, à lui non plus. Mais qu'adviendrait-il, s'il n'avait que son seul enthousiasme d'artiste pour *exécuter matériellement* une œuvre de maître?

Le métier! Tout n'est pas là, certes, puisque la grande part appartiendra toujours à l'inspiration; mais de quelle importance immense n'est-il pas dans l'œuvre d'art! Dans une bien belle lettre, sur le salon de Bruxelles, adressée à l'*Indépendance*, M. Th. de Wyzewa déplore l'absence du métier chez les peintres d'aujourd'hui, qui ne savent plus *peindre*. Il leur oppose les grands maîtres d'autrefois, dont il montre le génie résidant presque tout entier dans leur maîtrise.

Nous pourrions en dire autant de tels de nos maîtres à nous, dont l'œuvre se dressera jusqu'au ciel, toujours aussi inébranlable, quand, depuis des siècles, l'*amorphisme* et l'*agnoscisme* décadents ne seront même plus un souvenir. Voyez Bach! Qu'est-ce donc qui, chez lui, confond de prime abord d'admiration, si ce n'est sa prodigieuse maîtrise? Et si nous en appelons à un génie pour lequel les néo-impressionnistes de la musique professent si souvent une admiration imprudente, que trouvons-nous? Ah! jamais ils ne pourront convertir à leurs téméraires négations les véritables admirateurs de Richard Wagner, jamais ils ne réussiront à les faire croire à la vanité et à la sécheresse de son extraordinaire technique. On viendrait vainement dire, à ceux-là qui ont passé des heures si délicieusement, si purement artistiques, à examiner de près ces inénarrables partitions, à analyser, à disséquer tout cela par le menu, qu'ils font besogne sotte et pédante. Quelle incomparable jouissance, au contraire! Voyez comme tout cela est fait, comme tout se tient, comme tout est en place, jusqu'au dernier détail! Voilà cependant l'un des plus grands novateurs qui furent jamais. Il savait bien, lui, que toute son œuvre s'en irait en poussière, — en admettant qu'il eût jamais réussi à l'édifier, — s'il ne l'avait assise inébranlablement sur les bases de la maîtrise, de la technique, de l'harmonie et du contrepoint. Et, remarquez-le bien, une harmonie extrêmement sage au fond, hardie, mais non incohérente,

caractéristique et saisissante, lorsque la situation dramatique l'exige, mais sans jamais la plus petite négligence d'écriture, moins encore une grossièreté ou une maladresse. Rien n'est poussé au hasard; tout est logiquement raisonné.

L'art wagnérien est également prestigieux dans son ensemble et dans ses plus infimes détails. On pourrait le comparer à un arbre immense, qui, de loin déjà, surprend et émerveille; approchez-vous, prenez la plus petite de ses feuilles, examinez-la de près, et vous restez émerveillé.

Je citerai, à ce propos, cette réflexion profondément sensée, qui terminait un article publié, ici même, par M. René de Récy, sur la *Musique sacrée:*

« Beaucoup de nos musiciens sont convaincus qu'il leur suffit d'étudier les partitions de Richard Wagner; or, je les avertis qu'ils ne pourront y pénétrer qu'à travers les grands maîtres du contrepoint; et je leur opposerai l'exemple de Richard Wagner lui-même, remontant de Beethoven à Sébastien Bach, avec les *Maîtres Chanteurs*, et de Bach à Palestrina, dans *Parsifal*. »

Il y aurait à faire valoir bien d'autres considérations en faveur de cette technique dans l'art et des études qui y conduisent et que l'on s'étonne de voir bafouées. Il y aurait surtout beaucoup à dire concernant la nécessité de la science musicale chez le dilettanti, pour l'épuration du goût du public, ainsi que chez le critique, qui prétend endoctriner l'artiste et lui montrer sa voie. J'y reviendrai dans un prochain article. Cette fois, j'ai voulu me borner à examiner, sous ses aspects les plus caractéristiques, la question de la nécessité des études rationnelles et systématiques pour le compositeur. Je serais heureux d'avoir converti quelques-uns de ceux qui nient et raffermi chez quelques autres la foi en ces principes, qui sont la base de l'œuvre d'art et la garantie de sa vitalité.

ERNEST CLOSSON.





PABLO SARASATE

ET

Mme BERTHE MARX

PABLO Sarasate y Navascues est né à Pam-pelune (Navarre), le 10 mars 1844.

Son père, chef de musique militaire lui donna à l'âge de trois ans un violon, pou lequel l'enfant manifesta des facultés si éton nantes qu'on se décida à le faire étudier aussi tôt sérieusement.

A cinq ans, il était déjà très avancé, et à sep ans, il commença à donner des concerts au théâtre de Pontevedra et à celui de la Corogne (Espagne). A six ans, on le conduisit à Madrid, où on lui donna le meilleur maître de ce temps Don Manuel Rodriguez. Il joua plu sieurs fois au Théâtre-Royal, et la reine Isabelle fit à l'enfant une pension, laquelle, réunie à deux autres, dont l'une de la ville de Pampe lune, et l'autre de la comtesse de Mina, mit ses parents en état de conduire l'enfant à Paris pour le faire admettre au Conservatoire.

Au commencement de 1856, sa mère voulu l'y conduire, mais arrivée à Bayonne, elle fu attaquée du choléra et y mourut, laissant l'enfant à lui-même. Mais un compatriote, Dor Ignacio Garcia s'occupa de lui, et le conduisi personnellement à Paris, où il fut admis d'emblée dans la classe d'Alard, dont il devin vite l'élève de prédilection.

Un an plus tard (1857), le petit Pablo obte nait seul, et à l'unanimité, le premier prix de violon au Conservatoire de Paris, et sous la protection de M. de Lassabatie, il put conti nuer ses études jusqu'à l'âge de vingt ans.

Ce premier diplôme fut suivi bientôt d'une seconde distinction. En 1860, la reine Isabelle lui envoya, quoiqu'il eut seulement seize ans la croix de chevalier de l'ordre royal d'Isabelle la Catholique.

En 1861, il parut aux concerts du Palais de Cristal, à Londres; l'impresario Ulmann l'en gagea alors pour une tournée en Autriche-Hon grie, et Sarasate poussa jusqu'à Bucharest e Constantinople. En 1869, il suivit Strakosch aux Etats-Unis et dans l'Amérique du Sud faisant résonner son violon au delà des Cordil lières : au Pérou et au Chili. Après deux année

d'absence, il revint en Europe; il alla jouer des quatuors à Londres, créer des œuvres nouvelles au Conservatoire, chez Colonne, Pasdeloup, en France, en Belgique, en Suisse et en Hollande.

En 1876, il accepta un engagement à Leipzig, aux concerts du Gewandhaus, de même quelques jours plus tard à Vienne, où il fit (avec la symphonie espagnole de Lalo et le concerto de Saint-Saëns), une sensation énorme, d'autant plus intense qu'il était venu sans réclame et sans être annoncé.

Il fit alors la connaissance de M. Otto Goldschmit, qui bientôt devint l'organisateur de ses concerts, son ami et accompagnateur au piano, et il étendit avec lui ses voyages dans toute l'Europe, du Portugal jusqu'à Nischni-Nowgorod, et de la Finlande jusqu'à Gibraltar. En 1889-90, il fit une seconde excursion dans l'Amérique du Nord, en Californie et au Mexique.

Depuis 1876, Sarasate a mené une vie extraordinairement active, jouant dans plus de 1,400 concerts, toujours avec un succès croissant.

En novembre 1884, il entendit pour la première fois l'éminente pianiste française Mme Berthe Marx, qui depuis a été engagée par lui pour partager son succès dans plus de 700 concerts en Europe et en Amérique.

Les honneurs recueillis par Sarasate dans sa longue carrière triomphale sont innombrables. Disons seulement qu'il est professeur honoraire du Conservatoire de Madrid, directeur honoraire des Conservatoires de Malaga et de Valencia, citoyen honoraire de la ville de Saint Sébastien, grande croix, commandeur et chevalier de l'ordre d'Isabelle la Catholique, chevalier de l'ordre de Charles III, de la Couronne de Prusse, 2e classe, de l'Aigle rouge de Prusse, 3e classe, de Danebrook de Danemark, du Faucon blanc de Weimar, d'Albert de Saxe, 1re classe, d'Auguste de Wurtemberg, 1re classe, du Christ de Portugal, du lion de Zæhringen de Bade, de Schwerin, de Dessau. De plus, il possède les médailles pour les arts et les sciences de la Russie, de l'Espagne et du Mecklembourg.

L'apparition de Sarasate a été pour l'art du violon d'une importance sans précédent. Des maîtres tels que Saint-Saëns, Lalo, Max Bruch et d'autres se sont inspirés de sa géniale virtuosité, pour écrire des œuvres qui resteront. Il n'a pas seulement le mérite d'avoir été le créateur d'un grand nombre d'œuvres des auteurs comtemporains, mais encore il s'est plu à faire entendre, et à généraliser, des chefs-d'œuvre oubliés ou peu connus à cause de leurs difficultés, lesquelles pour lui n'existent pas. Dans cette dernière tâche, sa vaillante camarade Mme Berthe Marx lui a été d'un concours artistique inappréciable.

Sarasate s'est encore essayé et avec succès dans la composition. Son œuvre comprend ses célèbres et étincelantes *Danses espagnoles*, ses *airs bohémiens*, ses fantaisies sur des opéras et quantité d'autres morceaux caractéristiques, applaudis du monde entier.

Mme Berthe Marx est née à Paris; elle commença à étudier le piano à l'âge de trois ans. Elle surprit bientôt par ses dispositions musicales exceptionnelles et fut considérée comme un prodige. Heureusement, ses parents, bien avisés, jugèrent que des études sérieuses et suivies seraient plus précieuses pour l'enfant que des succès précoces.

Elle entra donc au Conservatoire, chez Mme Réty, puis devint l'élève de Henri Herz, qui lui prédit qu'elle serait un jour une seconde Mme Pleyel.

Ce fut en 1885 que, jouant dans un concert à Bruxelles avec Sarasate, elle étonna par son talent si individuel ce grand maître, surnommé à juste titre le roi du violon.

Musicienne, ayant le style pur et élevé, son jeu est à la fois gracieux et puissant.

Douée d'une mémoire extraordinaire, elle connaît toutes les œuvres écrites pour le piano, depuis les clavecinistes jusqu'à nos grands maîtres contemporains.

Pour elle, les difficultés de mécanisme n'existent pas, et sa facilité est telle que les œuvres les plus ardues deviennent claires et charmantes pour ses auditeurs. Xv.

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

LE FLIBUSTIER

Comédie lyrique en trois actes

Poème de Jean Richepin, musique de C. Cui



L'œuvre nouvelle de M. Cui n'a obtenu qu'un succès d'estime, on lui reproche sa monotonie; sur ce point, il y a quasi unanimité. L'interprétation est excellente de la part de M. Fugère. Les autres artistes, Mmes Landouzy, Tarquini d'Or, MM. Clément et Taskin, sont bons à des degrés différents. Il

y a un joli décor ; l'orchestre a bien accompagné. Sérieux accroc au dernier acte, mais M. Danbé a répêché tout le monde.

Tel serait le bulletin de la soirée de lundi à l'Opéra-Comique.

Cette part faite au reportage, résumons une impression d'ensemble.

Nous ne reprocherons certes pas à M. Cui d'avoir été logique avec les idées qu'il a préconisées dans son livre *la Musique en Russie.* C'est l'application rigoureuse d'un système, poussée jusqu'à ses dernières limites, comme il convenait à un chef d'école de le faire. Rien de plus instructif et intéressant que cette expérience pratique, qui démontre mieux que toute théorie, si explicite fût-elle, quelle est la valeur d'une idée artistique. C'est prouver le mouvement en marchant. Le système inauguré par M. Cui et la jeune école russe peut se résumer à peu près en trois points principaux : Exclusion définitive des *itialanismes* et du *concert* au théâtre. Si, à première vue, cela paraît prudhommesque, si cela ressemble à l'enfoncement d'une porte ouverte, il faut se reporter à l'époque et à la contrée où ce programme a été formulé. La Russie, il y a quelque vingt ans, était encore fortement imprégnée de *bel canto*. Du reste, à l'heure actuelle, beaucoup d'œuvres soi-disant modernes de tendances sacrifient encore plus ou moins involontairement ou sciemment aux rossinismes ataviques. Ce sont les derniers vestiges, réfractaires et masqués, d'un art condamné (*in coda venenum*). Les principes émis par M. Cui ont donc encore leur utilité, moins urgente, mais réelle.

Ensuite, l'école russe exige que la partie orchestrale ait une valeur intrinsèque. Ceci est affaire d'appréciation ; et, à moins de s'adresser précisément à un cynique partisan de « l'orchestre grande guitare », on rencontrera difficilement un compositeur qui ne trouve de la valeur au plus banal de ses accompagnements.

Qu'importe, au reste, une musique dont la beauté intrinsèque est déplacée, est hors de situation, ne souligne pas, ne renforce pas l'action dramatique ? Cela sent trop son magister, son professeur aimant « l'ouvrage bien faite », cette façon d'envisager une question d'art.

Enfin, le troisième point principal de la théorie de M. Cui n'est pas affirmatif, comme les précédents ; il consiste à s'en prendre à Wagner, avec lequel il serait difficile de ne pas compter, de lui reprocher d'avoir voulu représenter en musique des objets inanimés (épée, lance, etc.) et de faire chanter à ses personnages des récits, qui, pris séparément, n'ont aucun sens précis, de n'accorder qu'une importance secondaire à la partie vocale, etc.

Je ne sache pas que Wagner ait jamais voulu représenter les objets ou même les personnes en musique. Ce qui a pu causer ce malentendu, c'est la pauvreté, l'impropriété de la langue parlée ou écrite, en ce qui concerne l'esprit intime de la musique. Thème de l'*Epée*, motif de la *Lance*, nous acceptons à titre de fiches de classement ce volapück impuissant, imprécis, à défaut d'autre moyen, car il est bien évident que, du mot à la chose, il n'y a pas identification ni représentation dans le sens matériel du mot, puisqu'il s'agit de musique, donc du passage de la réalité, à la fiction.

Par une sorte d'association d'idées, il se produit suggestion de sentiments héroïques à l'audition du thème de l'Epée. Si l'explication est confuse, ardue, consultez vos souvenirs : l'impression fut-elle nette, tyrannique, obsédante même ? Donc, ce thème est juste, cette musique vraie.

Pour ce qui concerne le vieux reproche à Wagner de sacrifier les voix, il y a été trop souvent répondu, et la démonstration de la force mélodique et surtout de l'opportunité dans l'emploi de l'élément mélodique et vocal n'est plus à faire, après l'installation définitive du répertoire wagnérien dans les théâtres les plus hostiles ou les moins préparés.

Quant aux « récits qui n'ont aucun sens précis, pris séparément », il serait plus logique peut-être de ne pas les prendre séparément, puisqu'ils ne sont pas destinés à l'être. Aucune œuvre ne peut résister à ce procédé d'analyse. Si, dans les œuvres de M. Cui, nous considérons, par exemple, une « pause prise séparément », elle n'aura pas de sens précis bien déterminé, tandis que, dans l'ensemble, un silence peut avoir son éloquence, son émotion.

Dans le *Flibustier*, M. Cui a fidèlement observé, sans concessions, les principes qu'il a exposés dans ses écrits théoriques.

L'œuvre n'a pas plu ; ce n'est pas une raison qu'elle ne soit pas curieuse et intéressante.

Il n'y a pas un seul récit non mesuré, mais la parole est posée sur des dessins d'orchestre réguliers ; de discrets morceaux symphoniques sur lesquels la phrase chantée s'enlève librement. A la longue, ce procédé fatigue l'attention ; à part quelques thèmes, ramenés parfois, l'orchestre, très disert, réclame pour son rôle l'oreille de l'auditeur ; mais, comme il est systématiquement maintenu sous la voix, il s'ensuit

une sorte de dualisme mélodique, sans passion, d'un relief volontairement réduit.

La conversation musicale des personnages se déroule, d'allure fort naturelle, il est vrai, enjolivée d'un bruissement harmonieux de l'orchestre, mais vainement on attend une effusion lyrique, un *crescendo* d'émotion. Un rôle, un personnage est marqué d'un bon coin dans l'ensemble, celui du vieux Legoëz ; c'est un personnage de demi-caractère, un bonhomme conventionnel d'opéra comique. La déclamation rapide, sans accent bien accusé, convient à son effacement au point de vue du type musical. Il parle, il parle, la musique parle avec lui sans conclusion, sans image symbolique.

En tant que métier, les morceaux sont bien écrits, la prosodie est respectée, leçon piquante donnée par un étranger à bien des musiciens français. Il y a dans l'abondance des motifs éphémères, de jolies phrases d'un accent sentimental bien venu ; tel le récit de Marie-Anne, « C'est noir là-bas ». Un chœur charmant, à cinq temps, rappelant celui de Glinka dans la *Vie pour le Tsar*; un *arioso* de Jannik, « Ce que j'éprouve est mal », et la phrase « Le soir, quand le soleil descend ». D'autres détails, qu'il est toujours oiseux de citer, puisque l'audition permet de les apprécier, sont encore d'une touche heureuse.

Mais, il en faut convenir, la partition est d'une abondance morne, et le livret manque vraiment de musicalité ; à part de rares épisodes, on ne voit réellement en quoi le vêtement musical aurait pu rehausser, enrichir une pièce complète par elle-même. Les vers en sont beaux, mais exigent-ils, pour être mis en valeur, l'adaptation musicale ?

M. Cui a fait une œuvre sérieuse, digne d'attention par les tendances qui s'y révèlent ; c'est surtout à ce titre de tentative vers le nouveau qu'elle intéresse, car, en tant que réalisation, elle est grise, quoique fourmillant de velléités, sans efflorescence.

Le livret de M. Richepin est assez connu, le *Flibustier* se joue régulièrement à la Comédie-Française.

Une méprise en forme le canevas. Le vieux Legoëz attend son petit-fils, Pierre, parti en mer depuis quinze ans. La cousine de l'absent, Jannik, l'aime sans le connaître, d'après l'image qu'elle s'en fait. Survient Jaquemin, ami du Flibustier, dont il vient annoncer la mort. Avant qu'il ait pu s'acquitter de son message, Legoëz croit reconnaître en lui son petit-fils, et Jannik, le fiancé de ses rêves. On n'ose détromper le grand-père, quand Pierre, celui qu'on croyait mort et qui a échappé miraculeusement, revient. Explications violentes, puis réconciliation générale, Pierre cédant ses droits à la main de Jannik à son ami, qui est aimé de la jeune fille.

Drame littéraire, s'il en fut.

Nous avons parlé de l'interprétation.

En un mot, l'impression dominante est l'indécision. M. Cui a voulu frapper un coup qui n'a pas porté. Souhaitons-lui d'être plus heureux une autre fois. M. R.



ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Reprise de la *Korrigane*, ballet fantastique en deux actes, de MM. François Coppée et Louis Mérante, musique de Ch.-M. Widor.

Le ballet a été pendant longtemps la fiche de consolation octroyée à tout compositeur qui avait des droits à faire valoir pour être joué à l'Académie nationale de musique. La direction s'inquiétait peu des tendances ou des aptitudes du musicien. Qu'il eût plus spécialement écrit des oratorios, des motets, des pièces d'orgue, de la musique de chambre, des symphonies ou suites d'orchestre, — qu'il eût déjà un ou deux opéras en portefeuille, on le priait, s'il désirait entendre prononcer le *dignus est intrare*, d'écrire... pour les jambes. L'histoire de *Namouna* est encore présente à tous. Edouard Lalo, l'auteur du *Roi d'Ys*, qui était capable de composer un bel et bon opéra pour l'Académie nationale de musique, fut forcé de passer sous les fourches caudines du directeur. Qu'arriva-t-il ? Dans le monde où l'on s'amuse, on lui reprocha de n'être qu'un symphoniste (!), et sa *Namouna*, qui contenait cependant des pages charmantes et exemptes de toute banalité, n'eut qu'un succès relatif. Peu s'en fallut que la *Korrigane* de Ch.-M. Widor ne fût traitée de même façon ! Ce dernier appartenait, lui aussi, à la classe des musiciens savants, qui inspirent une sainte frayeur au public frivole et léger qui adore les pointes des danseuses soutenues par une musique quelconque. Songez donc ! Un organiste, un musicien qui se complaît à écrire des trios, des quatuors, des concertos, et qui ose affronter la scène de l'Opéra !

On s'est bien aperçu, à la reprise qui vient d'avoir lieu de la *Korrigane* à l'Opéra, que la science que possède Ch.-M. Widor ne l'a pas

empêché de revêtir de charmantes et délicates mélodies un scénario de ballet. Tout en descendant, sa muse ne s'est pas prostituée;... elle est restée chaste et fière. Nous n'avons pas à rappeler le sujet de la *Korrigane*, que F. Coppée a emprunté à quelque vieille légende bretonne; le compositeur a traité avec la plus grande habileté et une variété toujours renaissante les divers épisodes qui lui étaient fournis. On pouvait redouter une certaine monotonie dans la traduction musicale d'un sujet où le biniou devait avoir une place prépondérante, puisque le cornemuseux Lilez est, avec sa fiancée la gracieuse Yvonette, le principal personnage de la pièce. Il est vrai que le biniou a été remplacé avantageusement par le hautbois, et que l'auteur n'a pas abusé de cet instrument.

Dans toutes ces danses caractéristiques, la lutte au bâton, la lutte des sauteurs, la sabotière, la contredanse bretonne, la valseuse, la gavotte, la gigue bretonne, etc..., Ch. Widor, a trouvé des rythmes saisissants et des motifs toujours distingués, pour ne pas laisser faiblir un seul instant l'intérêt. Rappelons-nous l'entrée d'Yvonette, dans un très fin *andante poco allegretto* en 2/4, avec variations en doubles croches, — la marche religieuse avec l'imitation des cloches sur la note *la*, soutenue par les flûtes, cors et harpes, puis les développements dans lesquels l'orgue mêle sa voix à l'orchestre, et enfin toute la scène mouvementée des Korrigans. Que de jolies pages il y aurait à citer! Il faudrait noter, dans la « Fête du Pardon », le style classique de la « Lutte du bâton », l'élégant motif sur un *tempo di valsa* de la « Sabotière », avec de jolies colorations à la reprise avec deux bémols à la clef, — la spirituelle « Contredanse bretonne » à 6/8, dans le style mendelssohnien, — un très curieux accompagnement de basson dans la « Gavotte », — la verve endiablée de la marche-presto, — l'intéressant travail orchestral du début du finale, dont nous aimons moins la conclusion banale. Et nous ne sommes qu'au premier acte! Contentons-nous donc de mettre hors de pair, dans le second, l'Epreuve (valse lente), la perle de la partition. Cet *andantino* à 3/4, d'une émotion pénétrante, eut un grand succès à la première représentation de l'ouvrage; il s'est renouvelé à la reprise.

Souhaitons longue vie à cette œuvre qui est, avec *Sylvia* et *Coppélia* de Léo Delibes, la *Farandole* de M. Dubois, la *Namouna* de Lalo, un des meilleurs ballets du répertoire.

Avec une interprète aussi remarquable que Mlle Mauri (Yvonette), et des partenaires comme Mlles Désiré, Ottolini, Salle, Invernizzi, MM. Vasquez, Ajas, Pluque, nous ne sommes pas inquiets. La *centième* ne se fera pas attendre.

HUGUES IMBERT.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

A LA NATIONALE

Au dernier concert de la Société nationale, fête pour Gabriel Fauré et pour son ancêtre artistique Robert Schumann; car, chez les deux musiciens, c'est le même charme intime, c'est la même grâce morbide, avec plus de recherche, pourtant, chez le maître français. Le deuxième quatuor pour piano et instruments à archets est une œuvre de haute valeur artistique dans son ensemble. Le scherzo vaut par ses curieuses sonorités, le finale par sa belle allure rythmique, mais mes préférences sont pour le premier morceau, avec ses thèmes de passion exaspérée tour à tour ou dolente, avec ses inquiétantes harmonies qui me font songer à certaines pages de Baudelaire; puis à l'émouvant adagio, avec son joli carillon du début et toute la dernière partie vaporeuse, d'une pénétrante poésie, musique pour de frêles princesses blanches errant à travers des jardins enchantés, sous la lune. L'âme de Fauré doit être près de l'âme de Verlaine, et je sais des vers du poète de *Sagesse* que Fauré maria à des musiques très *congruentes*. Dans *Spleen* pourtant, il y a divorce entre la poésie et musique. Et de tous les lieds entendus à ce concert : *En sourdine*, *Green*, *C'est l'extase*, *Spleen*, les *Berceaux*, c'est ce dernier qui me semble le plus parfait. Le public a acclamé Fauré, qui accompagnait, MM. Geloso, Monteux et Schneklud (violon, alto et violoncelle), et Mlle Mary Ador,

dont la voix de contralto a des notes graves d'une ampleur merveilleuse et d'un timbre très sympathique.

De Schumann, MM. Geloso et Schneklud, avec Mlle C. Janizewska, ont joué le deuxième trio, à la satisfaction de tous.

A ce même concert, M. Capet a interprété avec beaucoup d'habileté une difficile *Sonate archaïque* pour violon seul, de M. A. Vinée, œuvre non sans valeur, mais trop visiblement inspirée de Bach, et MM. Chausarel et Debriny ont pianisté à quatre mains avec un brio étourdissant la réduction de *Cappriccio espagnol* de Rimsky-Korsakow, qui est, me dit-on, d'une orchestration charmante. J. G. R.



Les avis semblent très variés en ce qui concerne la réfection immédiate des décors de certains ouvrages détruits par l'incendie de la rue Richer.

Chacun prêche pour son saint : d'une part, les directeurs de l'Opéra demandent qu'on les mette en mesure de remonter au plus tôt les pièces qui font recette; de l'autre, les journaux d'éditeurs de musique réclament pour les partitions que ceux-ci ont en magasin. L'*Art Musical*, par exemple, se préoccupe vivement d'*Aïda*, voire de *Tabarin* (?), tandis que le *Ménestrel* se déclare prêt à avancer les fonds nécessaires pour remonter les décors du *Cid*, de *Coppélia*, d'*Hamlet*, et demande, en attendant, la reprise de *Françoise de Rimini* ou du *Mage* (!), dont les décors sont intacts aux Champs-Elysées.

Nous, qui ne dépendons de personne, qui ne relevons que de nous-mêmes, nous nous bornons à demander que, dans cette affaire, la question d'art prime celle des gros sous.

Malheureusement, la Commission supérieure des théâtres s'est réunie, l'autre semaine, pour arrêter la liste des pièces dont la réfection serait demandée à l'Etat, et son choix s'est porté sur quelques ouvrages, dont le *Cid* et *Patrie*, deux œuvres médiocres qui n'ont pas réussi et qui avaient disparu du répertoire depuis plus d'un an. Il est vrai que MM. Massenet et Palhadille font partie de la commission. Personne n'a parlé jusqu'ici de *Henri VIII*, qui est, pourtant, une œuvre d'une valeur incontestée et qui figure chaque année sur l'affiche de l'Opéra. Seulement, M. Saint-Saëns est en Algérie.

Comme rien n'est encore définitivement arrêté, nous espérons que l'administration des beaux-arts saura prendre en main les intérêts de l'artiste absent, et qui est, sans conteste, le maître qui fait le plus d'honneur à l'école française.



M. d'Harcourt, qui a donné déjà une exécution complète du *Faust* de Schumann, organise pour dimanche prochain, une audition intégrale du *Fidelio* de Beethoven.



A la demande de ses nombreux amis et élèves, le violoniste J. White remplacera, cet hiver, ses concerts du soir par quatre matinées, dont la première aura lieu le 14 février.



Mlle Madeleine Ten Have et M. Jean Ten Have donneront, le 30 janvier, à la salle Erard, avec le concours de l'orchestre Lamoureux, un concert où l'on entendra le concerto en *la* mineur de Schumann, la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch, le concerto en *ut* mineur de Saint-Saëns.



Le 18 janvier, nous avons eu la bonne fortune d'assister à un concert donné dans un cercle privé du boulevard Poissonnière, concert pas banal du tout, entièrement composé d'œuvres de M. Fombonne, le sympathique premier soliste de la garde républicaine. Il ne vous est pas inconnu, Fombonne, il a fait toutes ses études musicales au Conservatoire de Liége, et vous avez pu apprécier à leur juste valeur ses soli de flûte dans les concerts donnés à Bruxelles par l'excellente musique de la garde.

A part plusieurs œuvrettes déjà connues, nous avons assisté à la première audition de sa *Symphonie burlesque*. Voici le sujet en deux mots : Nous sommes dans un cercle et nous voyons toutes les péripéties d'une partie de baccarat, depuis le « Faites vos jeux, Messieurs », jusqu'au cri de l'oiseau champêtre qui lance ironiquement : « Paie tes dettes ! »

C'est d'une harmonie imitative parfaitement réussie.

En somme, grand succès pour l'auteur, succès familial, il est vrai, mais qui, espérons-nous, ne tardera pas à se généraliser. L'œuvre par son originalité même, le mérite.



On annonce la représentation de l'*Alceste* de Gluck, sans coupures et dans la tonalité de 1776.

Interprètes : Mme Pauline Savari; MM. Lafont et Montégut. M. Damaré conduira l'orchestre et M. Vasseur les chœurs. L'opéra de Glück n'a plus été joué à Paris depuis 1862.



BRUXELLES

La première de l'*Attaque du Moulin* de MM. Zola et L. Gallet pour les paroles et de M. Alfred Bruneau pour la musique, au théâtre de la Monnaie, a eu lieu hier samedi. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.



Dès lundi, vont commencer à la Monnaie, les répétitions d'ensemble pour *Tristan et Iseult*. La direction compte être prête pour la fin de février !



M. Jeno Hubay, le célèbre violoniste hongrois, vient de passer quelques jours à Bruxelles, et il s'est fait entendre dans plusieurs salons, avec un succès qu'il est à peine besoin de mentionner. M. Hubay a profité de son séjour ici pour voir MM. Stoumon et Calabresi, au sujet de son petit opéra, le *Luthier de Crémone*, qui a été accepté, mais n'a pu être joué l'année dernière, M. Hubay n'ayant pu s'entendre avec la direction de la Monnaie au sujet de la distribution.

Cette fois les pourparlers ont abouti. Le *Luthier de Crémone* passera à la fin de la saison. La distribution est ainsi convenue : Filippo, M. Seguin ; Gianina, Mlle Lejeune ; Ferrari, M. Lequien ; Sandro, M. Massart.

Le *Luthier de Crémone* est également accepté à Dresde et à Prague.



On sait la prédilection de S. M. la reine des Belges pour la harpe, qu'elle cultive elle-même en virtuose. Il y a eu, cet hiver, au palais de Bruxelles et au pavillon de Laeken, des séances de musique dans lesquelles S. M. s'est fait entendre à côté de deux harpistes célèbres, MM. Charles Oberthür et Hasselmans. Citons notamment, l'*Impromptu* pour trois harpes de Ch. Oberthür qu'elle a joué avec MM. Hasselmans et Meerloo, et la *Fantaisie britannique* du même, qu'elle a exécutée avec MM. Oberthür, Hasselmans et Meerloo. Dans une deuxième séance musicale, qui a eu lieu le 17 décembre, Sa Majesté a encore joué avec M. Meerloo le grand duo sur les *Huguenots* de M. Oberthür et un *Nocturne* du même pour trois harpes avec M. Hasselmans et l'auteur.

Si nous sommes bien informés, il y aura d'autres récitals de harpe au palais royal, dans le courant de l'hiver, mais la date n'en est pas encore fixée.

Disons, à ce propos, que M. Oberthür vient également de se faire entendre à Strasbourg, au palais du prince de Hohenlohe, et à Ratisbonne, chez le prince de Thurn et Taxis.

A la matinée au palais de Laeken, se sont fait entendre encore le fils et la fille de M. Hasselmans : le premier, violoncelliste ; la seconde, cantatrice, qui, tous deux, ont été vivement félicités par Sa Majesté.



Dans quelques jours on entendra à Bruxelles le fameux choral russe dirigé par Mlle Nadina Slaviansky. Il donnera une audition, dans la salle de la Grande-Harmonie, le mardi 13 février, à huit heures du soir. Nous publions plus loin le programme détaillé de cette intéressante soirée.



Nous apprenons que M. Siegfried Wagner arrivera à Bruxelles dès le 1er mars et qu'il fera lui-même toutes les répétitions en vue du concert qu'il dirigera le 11 mars, dans la salle de l'Alhambra. L'orchestre sera celui du Conservatoire moins quelques pupitres. La jeune artiste qui chantera les *Rêves* et la *Mort d'Iseult*, Mlle Kempees, est cantatrice de la Cour de Hollande ; elle s'est fait applaudir fréquemment dans les renommés concerts du *Wagner Verein* d'Amsterdam.

Avant le concert de l'Alhambra, elle se fera dit-on, entendre au Cercle artistique.



Nous lisons, dans les journaux de Vienne, des articles dithyrambiques sur le jeune violoncelliste Jean Gérardy, de Liége, qui vient de se faire entendre pour la première fois dans la capitale autrichienne, avec un succès étourdissant. « C'est un artiste déjà fait, malgré son jeune âge, dit le critique de la *Wiener Allegemeine Zeitung ;* il possède dans le chant un son singulièrement pénétrant, sa technique est remarquable, et il joue avec un sentiment, une passion, une flamme qui révèlent une âme d'artiste. »

L'année dernière, j'ai eu l'occasion d'entendre le jeune artiste à Liége, dans une soirée particulière, et j'ai été émerveillé. Depuis les Servais, personne, entendez-vous, personne, n'a plus joué du violoncelle comme cet enfant.

Il est vraiment regrettable qu'aucune de nos institutions de concert ne l'ait encore fait entendre à ses habitués. Il a paru dans toutes les capitales, à Londres, Berlin, Vienne, Amsterdam ; Bruxelles ne l'a pas encore entendu. N'est-il pas étrange que ni les Concerts populaires, où, depuis dix ans, l'on n'a plus vu de

violoncelliste, ni le Cercle artistique et littéraire, qui se montre si accueillant aux phénomènes polonais, n'aient songé à lui? M. K.

Une seconde représentation de *Saint-Nicolas*, la légende symphonique mimée de Th. Hannon et Jan Blockx, sera donnée dimanche prochain, à deux heures, au théâtre du Parc. M. Blockx conduira l'orchestre.

La Reine honorera cette matinée de sa présence.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Encouragé par le franc succès qu'avait obtenu, la semaine dernière, le concert qui servait de lever de rideau à *Liederik*, M. Fontaine a renouvelé l'expérience, mardi dernier.

Cette fois, le concours de Mme Soetens-Flament y apportait un attrait de plus. On dirait le *Harpzang* de J. Blockx écrit pour elle. Impossible de donner plus de relief à cette composition, dont le caractère archaïque est encore rehaussé par l'effet d'accompagnement des flûtes et des harpes.

Les compositions de Benoit, entendues la semaine dernière, avaient été redemandées.

Mijn Moederspraak produit un effet irrésistible, surtout interprété par M. Fontaine.

Cette fois, l'accompagnement laissait un peu à désirer. La cause en est peut-être à la position qu'occupaient les divers interprètes : l'orchestre dans un fond, les harpes au fond de la scène et le soliste au milieu. Cela peut difficilement produire une sonorité homogène.

Le soliste instrumental était M. C. Smit, qui a interprété avec virtuosité et un réel sentiment musical la suite *Im Walde* de Popper. M. Smit, qui dirige notre *Kwartet-Kapell* vient d'être appelé en Hollande pour toute une série de concerts, ce qui prouve assez le cas que l'on fait là-bas de notre jeune violoncelliste.

M. Berkmanns était mal disposé; nous nous abstiendrons donc de porter un jugement sur ce jeune artiste, dont la jolie voix fait habituellement un des attraits de notre Opéra-Flamand,

L'orchestre nous a fait entendre une marche de Waelput et l'ouverture d'*Isa* de Benoit.

Jolie soirée musicale au Cercle catholique. Nous y avons entendu M. De Herdt qui, dans un concerto de Vieuxtemps et une polonaise de Wieniawski, a fait preuve d'une excellente méthode et d'un profond sentiment musical.

Ce jeune artiste ne contribue pas peu à l'excellent ensemble qui fait un des principaux attraits des séances de la *Kwartet-Kapell*.

M. Baets, le sympathique baryton de notre Opéra-Flamand, a dit avec beaucoup de sentiment des mélodies de A. Stordiau, un de nos jeunes compositeurs. *Viens*, une mélodie de M. Baets nous prouve que celui-ci n'est pas seulement un chanteur de mérite, mais encore un estimable musicien.

A l'Opéra-Flamand, on répète activement le *Vaisseau Fantôme*, l'œuvre de Wagner devant passer mardi. A. W.

AMSTERDAM. — Les critiques d'Amsterdam ont été conviés à assister à une audition de la *Damnation de Faust* de Berlioz, donnée, à Leyde, par la Société de l'encouragement pour l'art musical, sous la direction de M. Daniel de Lange, le directeur de l'A Capella Koor, qui s'est fait entendre à Bruxelles, l'an dernier. Malgré les préjugés religieux qui existent en Hollande contre cet ouvrage, dont le clergé catholique avait défendu une exécution à Harlem, celle de Leyde a pleinement réussi, et l'œuvre de Berlioz y a obtenu un succès d'enthousiasme, malgré les pages d'une défaillance indiscutable et même d'une couleur triviale qui la traversent. Sans égaler l'exécution d'Amsterdam, donnée il y a quelques années, avec MM. Van Dyck et Blauwaert, celle de Leyde a droit à nos plus sincères éloges. M. Messchaert surtout, notre éminent chanteur, a été admirable dans la partie de Méphistophélès. Le ténor français Piroia était enroué, mais nous a semblé néanmoins un chanteur de mérite; Mlle Helferich, une chanteuse néerlandaise, élève de Mme Marchesi, a l'air intelligent, mais sa partie était de beaucoup au-dessus de ses moyens. Les chœurs, dont le nombre était trop restreint, ont fait de leur mieux, et l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam a été excellent.

L'Opéra-Français de La Haye nous a donné une fort bonne reprise du *Capitaine Noir* de Mertens, dont le troisième acte surtout est très réussi. Excellente exécution, sous la direction du compositeur, auquel les ovations pleinement méritées n'ont pas manqué. Mmes Andral et Barety ont été acclamées, le ténor van Loo a donné ce qu'il a pu et MM. Barthini et Montfort se sont bien acquittés de leurs rôles. Malheureusement, il y avait à peine une demi-salle, sans doute à cause de l'influenza qui règne dans toute la Hollande et qui fait naturellement grand tort aux théâtres et concerts.

Le cinquième concert Beethoven, sous la direction de M. Kes, avait cependant attiré exceptionnellement un nombreux auditoire. On y a joué l'ouverture composée en 1812, intitulée *Ungarn's erster Wohlthæter;* le concerto pour violon (1806), joué par le concertmeister Leopold Kramer; l'ouverture *Léonore* n° 2 (1804) et la cinquième symphonie en *ut* mineur (1807). L'orchestre s'est supérieurement comporté, comme toujours, mais le violoniste, tout en jouant très honorablement, n'a pas égalé à beaucoup près Joachim ni même d'autres violonistes qui sont venus jouer ici ce concerto immortel.

A Rotterdam, M. Richard von Perger prépare

une représentation modèle (*Müstervorstellung*) du *Freyschütz* de Weber. Les chœurs seront chantés par les membres de la Société pour l'encouragement de l'art musical, et les soli seront interprétés par les artistes du théâtre de Dusseldorf

INTÉRIM.

BERLIN. — A la Philharmonie (concerts populaires) le professeur Mansteadt a donné son troisième Wagner-Abend : Les ouvertures du *Vaisseau Fantôme*, du *Tannhæuser*, les Murmures de la forêt, le finale du *Rheingold*, *Siegfried-Idyll*, la marche funèbre et la Rheinfahrt de la *Götterdæmmerung*, la scène des filles fleurs et la chevauchée des *Walkyries*. On comprend facilement qu'un peuple entendant souvent de pareils concerts (l'entrée toujours à 60 pf.), soit musicien et ne songe plus à contester Wagner! Aux séances du dimanche et du mardi, du Beethoven, Liszt, Moszkowski, Haydn, Mendelssohn, etc., etc.

Dans le dernier Kammermusik-Abend de Joachim, le quinzième quatuor en *la* mineur de Beethoven. L'adagio dans le « Modo lydico » a été pour moi une déception : je m'attendais à beaucoup plus de la part du quatuor Joachim. Le mouvements était loin d'un « molto adagio ». Toutes les blanches du choral, précipitées surtout dans la dernière variation. Je suis convaincu que l'interprétation de Joachim a été refroidie par celle de ses partenaires qui, dans cet adagio, ne sont plus à la hauteur de leur chef. — Quant au récitatif précédant le finale, il faut l'entendre déclamé par Joachim pour juger de sa signification! — Petit détail qui intéressera peut-être les quartettistes : Joachim détache chaque fois la quatrième note du premier thème du finale. On a aussi entendu un quatuor de Mozart en *si* bémol (pas le célèbre *si* bémol) et un quatuor en *ut* mineur de Gernsheim, une œuvre de valeur, écrite tout entière dans le style de Brahms, inévitablement. Dans la prochaine séance, un Haydn, le quintette en *ut* majeur de Beethoven et le sextuor en *sol* de Brahms. —

Au dernier concert philharmonique, la symphonie en *ré* de Brahms. Inutile de revenir sur la valeur de cette composition : un véritable chef-d'œuvre qui dépasse, avec les trois autres symphonies du même maître, les symphonies de Schumann et de Mendelssohn. L'exécution n'a guère été à la hauteur de l'œuvre. M. Schuch, le chef d'orchestre, était, du reste, indisposé.

Le baryton Scheidemantel, de Dresde, a chanté *An die Hoffnung* de Beethoven et le monologue de Sachs, du troisième acte des *Maîtres Chanteurs*. Le lied de Beethoven a été parfait d'interprétation; quant au second morceau, M. Scheidemantel y manque de cette bonhomie qui caractérise le personnage de Hans Sachs. Il faut dire que « notre Betz » nous a gâtés sous ce rapport! De plus, l'idée de chanter des fragments des œuvres de Wagner dans la salle de concert n'est pas heureuse : c'est l'avis général.

Une sérénade pour archets, de Fuchs, terminait le concert. C'est de la musique trop facile pour trouver place dans un concert philharmonique. — Le 29, M. Schuch dirigera une nouvelle « Ouverture dramatique » de Berger. Comme soliste : Moritz Rosenthal.

A la Singacademie, le pianiste Rosenthal a donné un récital dans lequel il a joué, entre autres, la dernière sonate de Beethoven, du Brahms, Scarlatti, Liszt, et la valse en *ré* bémol de Chopin, qu'il a arrangée en forme d'étude : il exécute en *tierces*, la mélodie de la main droite! Mécanisme fabuleux.

Un concert de bienfaisance a eu lieu à la Philharmonie M. Reinecke y a dirigé son ouverture de *Manfred*, et a joué un concerto en *ut* mineur pour piano, de Mozart. Il est réputé en Allemagne, premier " Mozartspieler ", et à bon droit. Le concerto de Mendelssohn a trouvé, en Waldemar Meyer, un excellent interprète. La Sucher a déclamé les *Fünf Gedichte*, de Wagner; admirable comme toujours.

A l'Opéra, salle comble chaque fois pour Emile Götze, qui est actuellement le premier ténor d'Allemagne. Il est superbe dans le *Freyschütz*, les *Maîtres Chanteurs* et *Lohengrin*, L'indisposition du ténor Sylva a fait remettre à huitaine la première des *Médici*, de Léoncavallo.

E. B.

CREFELD. — Le dernier concert de la Stadt-Capelle avait attiré un nombreux public. Cet empressement était justifié, car il s'agissait de l'exécution d'œuvres de P. Benoit, un des premiers musiciens contemporains. Il y avait, en outre, comme soliste, M. A. Wilford, d'Anvers, qui, comme interprête de Benoit, s'est montré excellent musicien.

Les compositions du maître belge étaient : Ouverture du *Roi des Aulnes* et poème symphonique pour piano et orchestre. Dans son ouverture, Benoit nous trace un tableau fantastique musical d'une haute valeur; un chef-d'œuvre de coloris instrumental.

Le poème symphonique se divise en trois parties : Ballade, Chant du Barde et Chasse infernale — Cette composition diffère de la plupart des œuvres de ce genre, en ce sens que l'orchestre y a un rôle aussi important que le piano; on assiste parfois à un véritable dialogue entre l'orchestre et le piano.

La partie de piano était tenue par M. A. Wilford. Son jeu est d'une pureté extrême; puissance et douceur s'y côtoient et son interprétation est des plus poétiques. M. Wilford a ensuite fait entendre une valse de sa composition.

Les applaudissements qui ont accueilli ce dernier morceau ont décidé l'artiste à nous faire entendre encore une délicieuse Berceuse de Stephen Heller.

Notre Stadt Capelle peut être fière, car Crefeld est, après Düsseldorf, la seule ville d'Allemagne, où Benoit, le Wagner belge, ait put dire son mot

L'énorme succès qui lui a été fait, ainsi qu'à son interprète, nous fait espérer que ce ne sera point la dernière fois qu'il nous sera donné de les rencontrer.

DRESDE. — A propos du jubilé d'Edmond Kretschmer, organiste depuis 1863 à l'église catholique de la Cour, on étudie à nouveau son opéra *Henri le Lion*. Les jubilés d'artistes se succèdent : avant-hier, au Conservatoire, c'était le 25e anniversaire de l'entrée, comme maître, de M. Krantz, aujourd'hui directeur. Félix Draeseke, la gloire de l'Institut, a porté la parole en termes très émus. Vendredi passé, au *Sinfonie-Concert*, la suite de Bach en *si* mineur a été si applaudie qu'on a dû répéter la *Badinerie*. Pareil fait ne s'est produit à aucun de ces concerts, pendant toute la saison.

Pour remplir la caisse des veuves et des orphelins du théâtre, on a donné hier l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. C'est infaillible. *Armide* elle-même, avec tous ses enchantements, n'a pas eu le pouvoir d'attirer, samedi soir, plus d'une demi-salle.

La séduisante cantatrice, Lillian Sanderson, venue avec le violoniste Gregorowitch et le pianiste Brüning, annonce un second concert. Dresde les entendra de nouveau avec plaisir. Ce n'est point le cas pour tous les artistes de passage ici.

ALTON.

HUY. — Le comité de la Société d'amateurs avait engagé pour une soirée donnée hier à ses nombreux membres, au théâtre, la brillante troupe de mandolinistes dirigée avec tant de maestria par le remarquable virtuose napolitain Fasano.

Salle comble; de prime abord un peu défiante, vu la nouveauté des moyens et des effets, puis finissant par s'abandonner sans réserve au charme irrésistible et idéalement réalisé d'une fantaisie sur *Faust*. Aux seconde et troisième parties de cette originale et séduisante séance, le virtuose Fasano a fait surtout admirer ses qualités d'agilité, de vigueur, de souplesse et de style, comme aussi son art pénétrant de phraser, dans une touchante pièce de sa composition, *Mélancolie*, et la *Gondolière* de Mendelssohn.



NOUVELLES DIVERSES

L'Opéra russe impérial de Saint-Pétersbourg a donné, la semaine dernière, la trois-centième représentation de *Rousslane et Ludmilla* de Glinka, le chef-d'œuvre de la scène lyrique russe, et l'Opéra privé du théâtre Panaïew une représentation de la *Roussalka* de Dargomyjsky, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du décès du célèbre compositeur. On a commémoré aussi la mémoire de Dargomyjsky par un office funèbre célébré à la cathédrale de Kazan.

Gros scandale, l'autre jour, au théâtre d'Aix-la-Chapelle! On jouait *Cavalleria rusticana*, avec Mlle Mitschineer et le célèbre baryton Gura. Nous ignorons pour quelle cause les deux artistes avaient suscité l'inimitié du public aixois. Toujours est-il qu'à son apparition en scène, M. Gura a été accueilli par une bordée de sifflets et de huées telles qu'il a fallu interrompre la représentation et baisser le rideau. Déjà, avant l'entrée de M. Gura, Mlle Mitschineer avait été mal accueillie par les spectateurs. Cet orage a été provoqué, dit-on, par des propos tenus en dehors du théâtre. Il va sans dire que M. Gura et Mlle Mitschineer ont résilié séance tenante.

L'Opéra de Vienne a donné, la semaine dernière, une première, la *Fête de mai*, trois actes, paroles de M. Ganghofer, musique de M. Heuberger. La partition paraît avoir obtenu un certain succès, mais le livret est tout à fait insuffisant et l'œuvre, en somme, n'a obtenu qu'un succès d'estime.

Il signor Mascagni avait cru devoir à sa célébrité de souscrire ouvertement en faveur des victimes des événements de Sicile. Or, ces événements ayant pris certaine tournure révolutionnaire et devenant ainsi suspects d'être « francophiles », la *National Zeitung*, journal de la Triplice, accuse Mascagni de « noire ingratitude », en ajoutant « qu'il aurait dû se souvenir qu'il doit sa réputation au public allemand, qui a accueilli avec enthousiasme sa *Cavalleria rusticana* ».

Voilà une leçon assez inattendue! Mascagni, souviens-toi qu'en musique, l'argent n'est pas tout; il y a encore la politique!

Il existe, paraît-il, à Motoire, petite ville du département de Loir-et-Cher, un orchestre d'amateurs recruté en des conditions peu ordinaires. Quatorze demoiselles appartenant à la même famille composent cet orchestre, ainsi formé : une flûte, un flageolet, deux clarinettes, un violon, deux altos, une basse, un triangle, un tambour, deux cornets, un trombone, un baryton.

Sans en vouloir médire autrement, on reconnaîtra que c'est un peu « armée du salut » comme disposition d'instruments. Mais, en revanche, le coup d'œil doit être curieux. On

voit d'ici, la gracieuse jeune dame en toilette claire, — il doit y avoir un uniforme coquet, à rubans franco-russes peut-être, — empoignant son tuba comme un bébé récalcitrant et, sourcils froncés, joues ballonnées, émettre les sonorités héroïques, terrifiantes d'une « brillante fantaisie de concert sur des motifs favoris ! »

Afin de permettre à nos abonnés nouveaux de participer à nos primes, nous les prévenons qu'ils pourront souscrire à nos bureaux jusqu'au 1er mars, au magnifique PORTRAIT A L'EAU-FORTE DE BEETHOVEN, par L. Dake (hauteur 47 1/2 centim., largeur 37 1/2 centim., sans les marges), au prix de faveur de 20 francs.

La maison G. Gonthier, fournisseur des musées, rue de l'Empereur, 31, Bruxelles, nous informe qu'elle se charge, pour la ville et la province, de l'encadrement de l'eau-forte de Dake. Prix d'artistes pour nos abonnés. Maison spéciale pour encadrements artistiques.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Angers, d'une fièvre typhoïde, M. Guillaume Lekeu, violoniste et compositeur, lauréat (2e prix) du grand concours de musique pour le prix de Rome de Belgique en 1891. Cette mort causera d'unanimes regrets. Né à Verviers, élève de Louis Kefer, Guillaume Lekeu donnait les plus belles promesses. Sa partition d'*Andromède* récemment publiée était une œuvre remarquable à plus d'un titre et qui révélait un talent déjà très mûr et très

personnel. On avait aussi entendu de lui aux concerts des XX une *Sonate pour violon* intéressante, qui eut l'honneur d'être jouée par M. Ysaye. Enfin au concert belge dirigé cet été au Waux-Hall par M. Ysaye, celui-ci avait produit une *Suite d'orchestre sur des thèmes angevins* où le jeune compositeur verviétois s'annonçait comme un symphoniste très habile et plein de fantaisie. La mort de cet artiste est une perte cruelle pour la jeune école belge. Guillaume Lekeu n'avait guère que 24 ans.

A Mariafeld, près de Zurich, à l'âge de 84 ans, Mme Elisa Wille, veuve de l'écrivain A. Wille, dont le nom est inséparable de celui de Richard Wagner. M. et Mme Wille furent ces amis généreux qui, lors de l'arrivée de Richard Wagner à Zurich, ouvrirent à l'exilé leur hospitalière maison, et maintes fois par la cordialité de leur accueil relevèrent le courage du proscrit luttant en désespéré, contre la fortune et les cabales, en faveur de sa réforme du théâtre. Mme Wille, qui était une femme d'une haute culture et d'un noble caractère, fut plus d'une fois la confidente de ses projets, de ses illusions et de ses désespoirs. Elle a publié naguère, dans la *Deutsche Rundschau* de Berlin, des souvenirs extrêmement intéressants sur Richard Wagner pendant son exil. Ces souvenirs sont reproduits en français dans le livre de M. Fazy sur Wagner et Louis II.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 21 au 28 janvier : Faust. Gwendoline et la Korrigane. La Valkyrie. Samson et Dallila et la Korrigane.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 21 au 28 janvier : le Flibuster (première). L'Attaque du moulin. Mignon. Le Flibustier. L'Attaque du moulin. Le Flibustier.

CONCERT LAMOUREUX du jeudi 25 janvier. — Symphonie en ut mineur (Beethoven) ; air dentrée d'Elisabeth, de Tannhæuser (Wagner), Mme Lucy Lammers ; Concert Stück pour piano (S. Lazzari), Mlle Marie Panthès ; Peer Gynt, nos 1-2-3 de la suite d'orchestre (E. Grieg) ; l'Ange (Wagner), Mme Lucy Lammers ; pièces pour piano, Mlle Panthès), deux danses hongroises (Brahms).

LES CONCERTS DU DIMANCHE

14e Concert Colonne (Châtelet).—8e Symphonie en fa, op. 93 Beethoven); Concerto en ré mineur n° 4 pour piano, op. 70 (Rubinstein), M. Philipp; marche funèbre d'Hamlet (Berlioz); Parsifal (Wagner) : prélude du 1er acte; 2e tableau du 1er acte; Scènes des filles-fleurs. Parsifal, M. Commère; 1er groupe : Mme Jeanne Remacle, Mlles Matthieu et Marthe de Brolls; 2e groupe : Mlle Roland. Mmes Léger et Marny, chœur de jeunes filles; Tannhæuser (Wagner), marche et chœur.

Douzième Concert Lamoureux.—(Cirque des Champs-Elysées). — Symphonie en *mi* bémol, n° 3 (Schumann); air d'Achille, d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck, M. Engel, introduction de la *Fuite en Egypte*, l'Enfance du Christ (Berlioz); concerto en *ut* mineur, n° 4, pour piano (Saint-Saëns), Mme Berthe Marx; le *Camp de Wallenstein* (Vincent d'Indy); Walther's Preislied des *Maîtres Chanteurs*, (R. Wagner), M. Engel; Marche hongroise, *Damnation de Faust* (Berlioz).

Conservatoire national de musique (Société des Concerts). — 7e concert : Symphonie en fa (Beethoven); air de ballet, avec chœur, du Prince Ignor (Borodine); suite pour violon (Raff), Sarasate; Ave verum (Saint-Saëns); Fuyons tous d'amour le jeu, chœur sans accompagnement (R. de Lassus); ouverture d'Obéron (Weber).

Bruxelles

HÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 22 au 28 janvier : Faust. La Juive. Mireille et Farfalla. Les Huguenots. L'Attaque du moulin.

HÉATRE DES GALERIES — Les Mousquetaires au Couvent. — Matinée, dimanche, à 1 h. ½.

LCAZAR ROYAL. — Bruxelles-Port de mer.

ONCERT DE LA CHAPELLE-RUSSE (vocale de Mme Nadina Slaviansky), 14 février. — 1re partie : Marche militaire (Nadina Slaviansky); Devant le portail du Kaluga chant national, arrangé par Nadina Slaviansky); O jeune homme aux yeux noirs! chant national; la Moissonneuse, chant champêtre, arrangé par Nadina Slaviansky; George m'aime bien, mère! chanson comique, petite russienne; les Adieux du rossignol (Tschaïkowsky); Viens à moi, sérénade (Dargomijsky) — 2e partie : Pater Noster (style sévère des couvents de Kieff, XVIe siècle, Benedictum (Ectenya), soprano solo : Mischa Tschuriline, un nain de 23 ans. — 3e partie : Chant et ronde de l'opéra Naïade (Dargomijsky); On ne laisse pas Mascha au delà de la rivière, chant national ; O toi, mon saule pleureur (Worotnikoff); Jeune fille, voilà les boyards (Dargomijsky); En descendant le Wolga, ancienne chanson des brigands du Wolga; Les Forgerons, chant national (Nadina Slaviansky); Ei Guchouem, ancienne chanson des burlaks.

Berlin

OPÉRA. — Du 21 au 28 janvier : Lohengrin L'Enlèvement au Sérail et Noces slaves. Concert de la chapelle royale. Tannhæuser. Cavalleria et l'Armurier. Martha. Mara, Puppenfee et I Pagliacci.

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — Le lieutenant de marine.

Vienne

OPÉRA. — Du 22 au 29 janvier : Coppelia et I Pagliacci. La Fête de mai. Les Contes dorés. Hans Heiling. La Fête de mai. I Pagliacci et Terre et soleil. Robert le Diable. La Fête de mai.

AN DER WIEN. — Le Maître de forges. Les Noces du réserviste.

Dresde

OPÉRA. — Du 21 au 28 janvier : La Fille du régiment. Orphée aux enfers (Offenbach). Les Maîtres-Chanteurs. Aïda. Lorle. L'Enlèvement au Sérail. Cavalleria rusticana. Obéron.



Bruxelles — Impr. TH. LOMBAERTS, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET
GEORGES SERVIÈRES
HUGUES IMBERT — RENÉ DE RÉCY
CAMILLE BENOIT — ETIENNE DESTRANGES
ALFRED ERNST — GUY ROPARTZ
VAN SANTEN KOLFF
J. HOUSTON CHAMBERLAIN
ED. VANDER STRAETEN—ED. EVENEPOEL
MAURICE KUFFERATH
CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY
J. RAGGHIANTI — J. MALHERBE
HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG
N. LIEZ — I. WILL
Dr DWELSHAUWERS — ERNEST CLOSSON
LUCIEN DE BUSSCHER
OBERDŒRFER — JEAN MARLIN
J. BRUNET — A. WILFORD, ETC, ETC.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 4 Février 1894 — NUMÉRO 6

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; Office de Publicité, rue de la Madeleine, et chez les principaux éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. - A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 6. 4 février 1894.



THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

L'ATTAQUE DU MOULIN

Drame lyrique en quatre actes, d'après EMILE ZOLA, par LOUIS GALLET, musique d'ALFRED BRUNEAU.



Il y a deux mois à peine, au lendemain de l'apparition de l'*Attaque du Moulin* à l'Opéra-Comique de Paris, M. Hugues Imbert donnait aux lecteurs du *Guide Musical* (1), une relation détaillée et vivante du livret de M. Louis Gallet. Il serait superflu de recommencer la narration de ce poème, qui suit d'ailleurs d'assez près la nouvelle, très connue, du maître naturaliste. Il y a cependant cette différence, très fertile en effets pathétiques, c'est qu'ici le père Merlier, et non Dominique, qui tombe fusillé sous les balles ennemies.

Le poème de M. Gallet s'écarte en outre sensiblement de la nouvelle des *Soirées de Médan* en un autre point qui tient étroitement à l'action du drame. Dans l'œuvre originale, Françoise, après que la fuite de Dominique a été découverte, se met à la recherche de son fiancé, et finit par le retrouver dans la campagne ; et c'est là que les deux jeunes gens ont cette entrevue émouvante où se livre dans l'âme de la jeune fille, ce terrible combat entre le désir de sauver la vie de son père et celui d'épargner son amant.

Dans le drame lyrique de M. Gallet, cette scène douloureuse se passe dans le moulin même, où l'inquiétude de connaître le sort des siens a ramené Dominique. Le quatrième acte renferme ainsi, à peu près à lui seul, tout le drame : la scène entre Dominique et Françoise ; celle non moins émotionnante entre le jeune homme et le père Merlier, qui cherche à le faire fuir pour le sauver en se sacrifiant lui-même ; enfin, la scène des adieux du père Merlier à sa fille, — des adieux dont celle-ci, croyant son père libre, est seule à ne pas saisir la poignante douleur. Cette action dramatique intense et serrée du dernier acte fait malheureusement ressortir le vide des actes précédents, où les épisodes tiennent, en somme, la plus grande place, dans le troisième surtout, qui tout entier repose sur le meurtre de la sentinelle, — un détail dans le drame : un fait purement matériel, dans lequel la passion et le sentiment n'entrent pour rien, qui n'est inspiré ni par la vengeance, ni par la haine, et dont la réalisation scénique ne saurait dès lors nous intéresser. Donc, au point de vue de l'action, un manque d'équilibre sensible entre les différents actes, et une trop grande part donnée à des épisodes qui auraient demandé à être traités plus sommairement ou même à se passer dans la coulisse ; par le fait même, le compositeur s'est trouvé entraîné à développer musicalement des scènes accessoires, presque des hors-d'œuvre, — telle la cérémonie des fiançailles, — et c'est ce qui nous a valu quelques chœurs, quelques ensembles qui ne sont pas toujours en concordance avec les principes émis précédemment par M. Bruneau.

Le poème du *Rêve* était, dans la forme, plus soigné que celui-ci : tout en donnant à ses personnages un langage suffisamment naturel, M. Gallet l'avait rimé avec une certaine élégance ; ici, au contraire, les héros du drame parlent une langue désagréablement conventionnelle, et la poésie du librettiste est émaillée de tares qui ont dû souvent gêner le musicien et que celui-ci n'a pas toujours eu l'habileté de laisser dans l'ombre.

On se souvient du bruit que fit la partition du *Rêve* à son apparition. Cette œuvre, en somme le véritable début au théâtre du jeune compositeur, fut considérée, et à juste titre, comme un coup d'audace. Il fallait, en effet, un talent d'une grande indépendance, une volonté d'artiste peu commune, pour chercher à rendre

(1) Voir le numéro du 3 décembre 1893, p. 481 à 483.

musicalement un drame qui se passait dans un milieu bourgeois, en dehors de toutes les conventions de l'ancien répertoire lyrique. M. Alfred Bruneau s'était acquitté de cette tâche de manière à inspirer les plus vives espérances.

Venant après le *Rêve*, l'*Attaque du Moulin* est, pour nous, une déception. La nouvelle partition de M. Bruneau, si on la rapproche de celle qui l'a précédée, laisse des doutes sur la puissance d'invention de son auteur : la musique de l'*Attaque du Moulin* est, en effet, beaucoup moins personnelle que celle du *Rêve*. L'influence de quelques maîtres français s'y fait visiblement sentir; et Massenet, Lalo, Delibes, Bizet et Reyer, sans compter Gounod, y ont de fréquents souvenirs. Puisque nous parlons de souvenirs, citons en un qui est frappant et qui n'aurait pas dû échapper au compositeur lui-même : il s'agit d'un motif en 3/4 qui apparait à la fin de l'introduction du quatrième acte et qui revient plusieurs fois par la suite; le sens n'en est pas clair; mais, par le dessin et la tonalité, le motif a une parenté très étroite avec certain thème de la *Siegfried-Idylle*. Là où M. Bruneau est lui, il est trop resté l'auteur du *Rêve;* non que les deux œuvres n'aient pas des colorations différentes, mais lorsque le contour mélodique est personnel, il rappelle trop les mélodies du *Rêve*, il épouse les mêmes formes, il emprunte les mêmes modulations.

Comme dans le *Rêve*, M. Bruneau fait un fréquent usage des motifs conducteurs, mais ces motifs sont ici moins expressifs, sont moins adéquats aux personnages, aux sentiments, aux états d'âme qu'ils soulignent; il en est même dont le rythme, le dessin ou la couleur sont en désaccord absolu avec ce qu'ils ont mission d'évoquer. Et ces motifs se succèdent trop souvent sans cohésion, sans lien entre eux, laissant des vides nombreux dans la trame musicale.

En quelques endroits, M. Bruneau, entraîné dans cette voie par son librettiste, s'est départi du système logique qu'il s'était imposé dans sa précédente partition et qu'il y avait observé avec une fermeté, une persévérance si remarquables; à citer comme exemples de ces écarts, qui font de son œuvre un compromis destiné à lui rallier sans doute les suffrages des masses, l'air des Adieux à la forêt, le banal duo d'amour en trois temps du deuxième acte, sous lequel nous aurions deviné une tout autre et moins mâle signature que la sienne, le choral des soldats ennemis qui termine le troisième acte, — un chœur d'orphéon qui n'a sur celui des Romains d'*Hérodiade* que l'avantage d'être plus bref, — puis le quatuor du quatrième acte, qui se résout en des sonorités vocales d'une violence bien intempestive. En d'autres endroits, — et ici il ne s'agit plus d'une critique, — M. Bruneau, suivant une règle déjà appliquée avec bonheur dans le *Rêve*, accouple les voix à l'unisson, lorsque ses personnages ont à exprimer les mêmes sentiments.

La déclamation lyrique est, en général, moins soignée que dans le *Rêve;* elle a souvent une allure précipitée et saccadée qui nuit à la netteté des paroles. Les mouvements rapides dominent d'ailleurs dans la partition, et l'œuvre, dans son ensemble, a une apparence fébrile et nerveuse très accentuée.

M. Bruneau a abandonné, en grande partie du moins, les duretés harmoniques, les dissonances violentes, les modulations heurtées qu'il avait répandues avec tant de largesse dans sa précédente partition. Mais, en même temps, l'œuvre est moins colorée, et l'on est porté à croire que le réalisme du sujet convenait moins à la nature de M. Bruneau que le mysticisme du *Reve*, pour la réalisation duquel il avait su trouver des formes musicales si suggestives.

Cette comparaison, un peu longue, entre les deux ouvrages d'un même compositeur, s'imposait. Le talent de M. Bruneau s'est nettement et rapidement affirmé, et nul ne songe à le mettre en doute; il s'agissait donc surtout d'en rapprocher les manifestations successives. Ce rapprochement, nous croyons l'avoir montré, n'est pas à l'avantage de l'œuvre nouvelle. Mais si l'on juge celle-ci à un point de vue plus absolu, on peut dire que l'*Attaque du Moulin* possède un ensemble de qualités très précieux, et témoigne à nouveau d'une nature fortement trempée, ayant de la science et du métier, et par dessus tout une grande force de volonté.

Le rôle qui a le mieux inspiré M. Bruneau est, sans contredit, celui du père Merlier; c'est d'ailleurs celui auquel le librettiste a prêté le langage le plus humain, langage dont le compositeur a su donner une notation musicale très juste et qui atteint par moments une grande force d'expression. Cela tendrait à prouver que si M. Bruneau s'est laissé beaucoup trop souvent détourner de ce qui avait paru son objectif à peu près constant dans le *Rêve*, la Vérité, la faute en est avant tout au librettiste. Mais le musicien n'y a-t-il pas aussi sa part de responsabilité ? Si le compositeur est l'amant sincère des règles artistiques qu'il a prônées et qu'un de ses adeptes, M. Gustave Charpentier, retraçait il y a deux mois dans le *Gil Blas*, il saura

se garer une autre fois des écueils auxquels exposent les livrets bâtis d'après les vieux principes.

Nous avons dit que l'action intime du drame, la lutte de sentiments qu'il provoque, se trouve presque toute contenue dans le quatrième acte. Celui-ci est, musicalement aussi, de beaucoup le plus réussi ; il suffirait à assigner à l'œuvre un des premiers rangs parmi les productions lyriques de l'école française dans ces dernières années. Le père Merlier, — cette figure si bien campée par Zola et la seule à laquelle M. Gallet ait conservé son vrai caractère, — tient une grande place en ce quatrième acte, et l'héroïsme avec lequel il se dévoue pour sauver la vie de Dominique y est rendu avec justesse, dans ses multiples et intimes manifestations; le sentiment du sacrifice y est marqué par un thème large et expressif, bien personnel à M. Bruneau cette fois, et qui, ramené à plusieurs reprises dans ces scènes pathétiques, rappelle avec bonheur l'idée qui les domine. Si toute l'œuvre avait été traitée de pareille manière, M. Bruneau eut donné au *Rêve* un digne pendant; mais les actes qui précèdent marquent, nous le constatons à regret, un recul sensible sur sa précédente production.

Ce rôle du père Merlier, qui est en somme tout l'intérêt du drame, est tenu au théâtre de la Monnaie par un artiste admirable, dont toutes les créations lyriques,— et surtout celles qui s'appuient sur des œuvres d'une esthétique un peu moderne, — sont marquées au coin du plus grand art : M. Seguin a réalisé cette figure avec une puissance d'expression, jointe à une simplicité de moyens, que bien peu pourraient égaler. Pour apprécier toute la force du talent d'un tel artiste, il faut avoir vu combien à la répétition, sous ses habits bourgeois et sans que le maquillage lui ait donné les traits et l'apparence extérieure de son héros, il procure, par le geste et la physionomie, l'impression complète du personnage qu'il représente. Si, malgré ses faiblesses, l'œuvre de M. Bruneau obtient ici un succès de quelque durée, le talent de M. Seguin y aura contribué pour une forte part.

Le rôle de Marcelline a, comme celui du père Merlier, inspiré à M. Bruneau quelques-unes des meilleures pages de sa partition. L'intervention de ce personnage symbolique, étranger à la nouvelle de Zola et créé de toutes pièces par M. Gallet, n'est pas toujours logique, tant s'en faut ; mais elle prête à quelques situations très musicales, dont M. Bruneau a su tirer parti. La malédiction de la guerre, qui termine le premier acte, a grande allure, et le morceau est habilement nuancé. Ce rôle, que l'on a comparé avec quelque bonne volonté au Chœur antique, a permis à Mlle Armand de déployer tout à l'aise ses belles qualités de tragédienne lyrique. L'effet produit eût été plus grand encore, si l'excellente artiste avait retrouvé tous ses moyens vocaux de l'an dernier.

De Dominique Penquer, M. Gallet a fait un vrai personnage d'opéra-comique, et M. Bruneau n'a guère réagi contre cette tendance. Les adieux à la forêt que Dominique roucoule au deuxième acte, alors que ses pensées devraient être tout autre part, sont absolument typiques à cet égard ; l'influence de ce morceau, d'ailleurs très joliment construit mais trop visiblement inspiré de Gounod, se fait encore sentir dans le duo qui suit, avec Françoise, un duo dont le motif principal, en 3/4, évoque, par sa ligne mélodique et son accompagnement, de frappants souvenirs. M. Leprestre a mis dans tout cela le charme de sa jolie voix, mais son art a contribué à accentuer encore le caractère par trop élégiaque donné par les auteurs au personnage.

Mme de Nuovina a de beaux élans dans le rôle de Françoise, mais ces élans sont dramatisés à l'excès, et le rôle demanderait à être joué avec plus de simplicité, avec une expression plus contenue. Ici encore auteurs et interprète sont complices, car le rôle lui-même est écrit dans une note qui jure, comme langage poétique et musical, avec le caractère, avec la condition du personnage.

M. Isouard s'est fait un succès tout personnel par la manière fort agréable dont il a chanté la romance, d'un sentimentalisme banal et fade, que M. Bruneau a mise dans la bouche de la sentinelle ennemie. Il est bien ridicule, soit dit en passant, ce pauvre soldat, dont « le pauvre cœur est toujours fatigué », et qui soupire, pendant sa faction, des paroles comme celles-ci :

« A que plutôt jamais rien ne commence,
Puisque, un jour, tout doit forcément finir. »

MM. Ghasne (le capitaine ennemi), Lequien (le tambour) et Mlle Hendrikx complètent une interprétation d'ensemble très satisfaisante, sur laquelle se détachent avec un puissant relief le superbe talent de M. Seguin, l'art classique et pur de Mlle Armand, mis au service des deux meilleurs rôles de l'œuvre.

La partition de M. Bruneau a reçu une exécution soignée de la part de l'orchestre, qui

retrouve d'ailleurs ses qualités d'antan chaque fois que la présence du compositeur vient substituer son ascendant à l'autorité défaillante de son chef régulier. Signalons spécialement le charme intense que le hautbois de M. Guidé a mis à « chanter » l'introduction du troisième acte, — une mélodie assez développée, quelque peu inspirée de Bizet, et qui symbolise, paraît-il, la terre de France ; — cette même mélodie, différemment orchestrée, sert d'ailleurs de prélude à l'œuvre. J. Br.



LA SAPHO

DE CHARLES GOUNOD

Au Théâtre-Royal d'Anvers

Je n'avais jamais vu *Sapho*. Vu au théâtre, s'entend. Car, indépendamment de ces exécutions « dans un fauteuil » dont se régale le moindre amateur à peu près capable de déchiffrer une partition — et, si maladroit qu'on puisse être, elles ne sont pas à dédaigner ces initiations à l'œil et par l'œil, où la perspicacité du regard, fouillant les harmonies et scrutant les dessins mélodiques, compense et corrige la gaucherie des doigtés du pianiste apprenti, — j'avais eu de cette œuvre initiale de Charles Gounod des aperçus fragmentaires assez enviables. Il y a quelque vingt ans, à Bruxelles, chez le père Blaes et Mme Blaes-Meerti, son aimable femme, une audition au piano donnée à quelques amis par un groupe mondain et artiste au milieu duquel Mme Héritte-Viardot se signalait par l'énergie tragique de son talent de cantatrice. Plus récemment à Paris, chez Mme Pauline Viardot-Garcia, la Sapho *princeps*, toute la fin du troisième acte dite par cette grande artiste, d'une voix superbe encore, d'un style inoubliable, avec une saisissante et douloureuse intensité de passion ; et, à défaut d'orchestre, l'auteur au piano. Plus récemment encore, à Anvers même, au festival Gounod organisé par la Société de musique (1879), le 3e acte donné en opéra-concert, avec le concours d'une cantatrice amateur dont l'influence sur le mouvement musical anversois est de notoriété assez éclatante pour qu'il soit permis de la nommer : Mme Max Schnitzler, et cette fois le compositeur dirigeait. Ce sont là certes de précieux souvenirs, mais loin qu'ils consolent, ils excitent ; loin qu'ils vous dispensent du théâtre, ils vous y poussent, ils vous en donnent la fièvre et la soif. Oui, cela est beau ; oui, mon cœur a battu ; j'ai pleuré sur Sapho et son héroïque sacrifice, maudit Glycère, cette peste de Lesbos, et « voué aux dieux infernaux » cet imbécile de Phaon. Mais que sera-ce au théâtre ? Au risque de se gâter une impression unique, dont l'indécision même est un charme de plus, on veut à tout prix la réalisation complète de l'œuvre génialement ébauchée, le corps-à-corps de la scène et de l'orchestre. Et c'est ainsi que je partais jeudi pour Anvers, n'ayant pas la patience d'attendre la *Sapho*, devenue improbable cette année, du théâtre de la Monnaie.

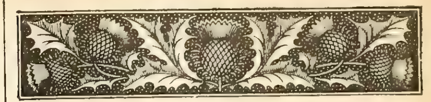
Première représentation au bénéfice des chœurs. Ils y ont mis de la coquetterie, les bénéficiaires. De mémoire d'Anversois, jamais ils n'avaient chanté aussi juste ; et si l'interprétation est loin de répondre à toutes les exigences de l'œuvre, il faut tenir compte de la précipitation qu'impose en province le renouvellement forcené du répertoire, et rendre justice aux artistes à qui il a suffi d'une quinzaine de jours pour mettre *Sapho* à peu près en état. Le rôle principal était confié à Mme Verhees, que nous avons connue, à la Monnaie, alors qu'elle était encore Mlle Cagniard. Elle s'est tirée avec honneur d'un rôle écrit pour le registre exceptionnelle de Mme Pauline Viardot, tournant assez adroitement les difficultés pour les dissimuler ; la voix d'ailleurs est sympathique, la cantatrice intelligente ; et si la tragédienne est un peu molle, il n'en est pas moins vrai que, dans la scène du concours, elle a eu de l'ampleur et de l'éclat, au troisième acte une émotion communicative. M. Verhees fait un Phaon un peu gris, M. Cobalet un Pytheas assez gai et bien disant. M. De Backer, baryton par emploi, ténor par complaisance, n'a pas mal fait sonner les tirades patriotiques d'Alcée ; et si Mme Zevort manque de légèreté dans les perfidies, les ironies et les traîtrises de Glycère, il ne faut pas lui en vouloir ; contralto de grand opéra, elle sortait de ses attributions. Quant à la chanson du pâtre, un des bijoux de la partition, elle a été à peine indiquée par Mlle Cantareuil. L'orchestre a été plus qu'honorable sous la conduite de M. De la Chaussée ; ce n'est pas sa faute si on l'a enfoncé dans une cave qui ne rappelle que de loin l'abîme mystique de Bayreuth... mais en revanche abîme énormément les sonorités raffinées, mais discrètes de l'instrumentation gounodienne.

Pour vous dire si le public de cette première a été ravi ou mécontent, il me faudrait de plus

fréquents contacts avec ses façons de manifester ses sentiments. A parler franchement, il m'a paru froid et même un peu ahuri. Je veux espérer qu'une interprétation de mieux en mieux assise et tassée, plus libre, plus en dehors, aura bientôt raison des résistances inaugurales. Mais il se pourrait que l'œuvre, malgré ses incontestables mérites, malgré ses grandes et durables beautés, n'eût pas en elle de quoi passionner un public qui, pourtant, a voué à Gounod une admiration sincère et, indépendamment de son enthousiasme artistique, une sorte de culte local. Anvers, ville flamande et coloriste, n'a pas le sens de l'antiquité grecque. En musique comme en peinture, la pureté des lignes est le cadet de ses soucis. Or, la *Sapho* de Charles Gounod est sa tragédie lyrique de rhétoricien, œuvre d'un jeune artiste lettré, frais éclos du prix de Rome et du séminaire, donc imprégné de deux gravités, celle des canons de l'art classique et celle des canons de l'église. Il est telle page de *Sapho* qui rappelle à la fois la majestueuse sobriété linéaire des arts plastiques de l'antiquité et l'humilité juvénile des arts musiques du christianisme primitif. Les influences littéraires et religieuses qui ont formé le penseur — et ce fut la gloire de Gounod de penser, non content de chanter — se trahissent dans cette première création du musicien. Mais il y a longtemps déjà que ce rhétoricien a quitté le collège. Il a trente-trois ans, et s'il a prolongé son stage avant d'affronter les épreuves de la vie militante, on sent bien qu'il est armé pour la lutte et pour la passion. Déjà l'instinct latent d'une personnalité qui ne tardera pas à s'épanouir, anime et fait vibrer ces formes consacrées dont il s'inspire, avec lesquelles il ne rompra jamais, mais que son émotion se réserve le droit de sculpter. Le caractère de ces premières affirmations d'un génie qui s'ignore encore n'est pas plus la timidité que l'audace, mais la sécurité dans la sérénité. Alors même qu'il se cherche, Gounod est convaincu ; alors qu'il semble hésiter à s'émanciper, il fait ce qu'il veut, et cette œuvre de début, simple promesse si on la compare à ses chefs-d'œuvre, est déjà signée de son paraphe. Son éloquence qui s'essaye prononce des paroles qui restent. Il y a du définitif jusque dans ce commencement. Et le troisième acte par exemple, tient d'un bout à l'autre, inattaquable à ce point qu'en maint ouvrage ultérieur et des plus applaudis, le maître arrivé n'en n'a pas surpassé la force et la beauté.

C. T.





Les Chanteurs de Saint-Gervais

Trois auditions nous ont été données, ces jours derniers, par les Chanteurs de Saint-Gervais, et il nous faut constater avec regret que ces exécutions furent loin d'être en progrès sur le résultat déjà atteint.

Les chœurs nous ont paru fatigués et même négligés; nous n'avons plus retrouvé au même degré cette précision et cette belle aisance de rythme qui tranchaient si heureusement sur la lourdeur générale des autres réunions chorales. Nous ne pouvons attribuer ce relâchement fâcheux qu'au surmenage et à une insuffisante préparation. Des exécutions moins fréquentes, avec des programmes moins chargés, auront vite raison du mal, qui n'est pas grave, mais qu'il importait à notre impartialité de signaler.

La troisième audition de musique historique était consacrée aux noms glorieux de Bach et Hændel. C'était justice, étant donnée la place importante qu'ils occupent dans l'art musical ; mais nous n'avons pas été peu surpris de ne trouver sur le programme aucun extrait des grandes œuvres marquantes de ces deux maîtres : ni du *Messie*, ni de la *Passion*, ni de la messe en *si*, ni du *Magnificat*, ni des plus célèbres cantates. Or, dans une anthologie, il serait naturel qu'on signalât au moins les œuvres principales; et le programme de M. Bordes faisait l'effet d'être le dixième ou douzième d'une série de concerts consacrés à Bach et Hændel, dont on aurait exécuté en premier lieu les ouvrages les plus connus. Pour Hændel, le chœur de victoire de *Judas*, trois couplets sans développements, ce n'est pas là du vrai Hændel, c'est-à-dire un spécimen caractéristique de son génie. L'air de *Rinaldo* (Argante, M. Auguez, et Almirène, Mme Gramaccini) expose mieux le Hændel profane, quoique, dans le genre gracieux, l'air d'*Acis* eût mieux convenu. Les fragments de *Samson* attestaient un choix plus judicieux; l'air de Dalila, la *Marche funèbre*, particulièrement, a été bien rendue.

Bach figurait au programme avec un beau chœur de la cantate : *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, qui a été chanté de façon assez négligée. Mettons hors pair M. Gigout, qui a joué avec une finesse extrême le prélude et fugue pour orgue. Restaient un motet à huit voix, un choral figuré de la cantate *Lobet Gott*, mieux rendus, et un air de basse de la cantate *Hœchster Gott*, chanté par M. Auguez sans grand relief. N'insistons pas sur les tentatives de cor et trompettes aigus, insuffisamment exercés, tant au point de vue de l'instrument que du style.

La quatrième audition comprenait Rameau, Pergolèse, Scarlatti, Cimarosa, Durante, Carissimi et Marcello.

La scène finale de *Jephte* de Carissimi est curieuse; on y constate l'acheminement vers le récit moderne, plus libre, plus expressif. Le *Psaume IV* de Marcello a été chanté bien pâlement, le beau travail des parties a paru confus par la mollesse des exécutants.

Signalons une pièce de Scarlatti, prélude et fugue, bien jouée, quoiqu'un peu confusément, par M. Thibaut, ainsi que de charmantes petites pièces pour clavecin, violon et basse de Rameau.

Mais la partie principale consistait dans la sélection habile des œuvres lyriques de Rameau. Celui-ci est apparu d'une grandeur singulière, insoupçonnée de ceux pour qui Rameau n'était qu'un compositeur de menuets et de gavottes. L'air de *Pollux* et surtout l'air de *Telaïre* : « Tristes apprêts », fut une révélation pour le public. Mlle Blanc l'a bien déclamé; M. Dorel, qui conduisait, a gardé une mesure trop mécanique et trop rapide; il fallait, à notre avis, plus d'ampleur tragique et plus de liberté dans le récit mesuré du milieu de l'air. Egalement, l'unique mesure à trois temps dans le rythme binaire réclamait plus de largeur. Vraiment, cet air est d'un lyrisme magnifique, que Gluck lui-même n'a pas atteint; nous l'avons rarement entendu chanter avec autant d'expression que par Mlle Blanc.

Notons encore des fragments d'*Hippolyte et Aricie*, où se trouve une scène avec chœur bien jolie, l'air des Rossignols, avec des appels de flûte et hautbois (Mlle Lovano l'a bien chanté).

Un air de *Don Calandrino* de Cimarosa a montré la voix sympathique de M. Berton, à qui l'on pourrait demander de prononcer mieux les syllabes.

L'hymne au Soleil, extrait des *Indes galantes* de Rameau, terminait la séance.

Le jeudi 25, c'était la deuxième des trois auditions des cantates d'église de Bach, qu'organisent annuellement les Chanteurs de Saint-Gervais et M. Guilmant, organiste.

L'Etoile luit à l'Orient, la première cantate comporte; un chœur et choral; un air de soprano, que Mme Gramoccini dit avec un peu trop de langueur affectée; excellent, M. Dorel, le cor anglais, qui accompagnait; un récit de basse; un air de ténor, un peu long, mais bien chanté par M. Warmbrodt; et un très beau choral, que les Chanteurs ont superbement enlevé.

Dans l'intermède, ils ont chanté « a capella », la *Déploration de Jehan Ockeghem*, un chef-d'œuvre d'émotion par Josquin des Prés, et deux chansons françaises de Roland de Lassus.

La deuxième cantate, *Vous pleurerez, vous gémirez*, fut écourtée par l'absence d'un soliste. Le chœur initial fut bien nuancé par les Chanteurs et l'air d'alto a valu un beau succès à Mme Terrier-Viccini, ainsi qu'au flûtiste, M. Bertran, qui a un son bien cristallin. Trop rude, l'accompagnement des basses. Un beau choral terminait la séance.

La dernière audition aura lieu le 8 février.

M. R.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

La première séance de la Société des derniers grands quatuors de Beethoven qui a eu lieu le 26 janvier dans les salons Pleyel Wolf et Cie, avait attiré un nombreux public, qui s'intéresse à la belle et fine exécution des maîtres classiques par des artistes d'un talent éprouvé, comme M. Maurin, Cros-Saint-Ange, Mas et Calliat. L'éminent violoniste M. Maurin se joue des difficultés qui hérissent les grands quatuors de Beethoven; avec un archet quelquefois très court, il donne aux traits les plus rapides un brio, un velouté remarquables. Dans les passages de haute envolée qui sillonnent les œuvres du maître de Bonn, il obtient une puissance, une intensité de son qu'on rencontrerait difficilement à un degré plus élevé chez un autre artiste. M. Cros-Saint-Ange est aujourd'hui, après Richard Loys, un des violoncellistes les meilleurs de Paris; M. Calliat est un second violon parfait, cherchant à suivre son chef de file; quant à M. Mas, qui fut un des fondateurs de la Société des grands quatuors, on sait quel parfait musicien il est et quels sons merveilleux il tire de son alto. Ces artistes ont exécuté, à la satisfaction de tous, le quatuor à cordes en *sol* majeur d'Haydn et le grand quatuor op. 130 de Beethoven, dans lequel se trouve le presto vertigineux, l'allegro *alla danza tedesca* et la superbe cavatine. Mme Georges Hainl (Marie Poitevin), prêtait son concours à la séance et a admirablement interprété deux

études de Chopin et les trente-deux variations en *ut* mineur de Beethoven.



Le concert avec orchestre donné par Mlle Madeleine Ten Have et M. Jean Ten Have, son frère, le 30 janvier, a été un triomphe pour ces deux jeunes artistes, si intéressants. M. Lamoureux conduisait l'orchestre. Dans les concertos en *la* mineur de Schumann, et en *ut* mineur de Saint-Saëns, Mlle Madeleine Ten Have a déployé toutes les qualités de finesse et de charme qui lui sont si particulières. Quelle merveille que ce concerto de Robert Schumann et quelle perle que le scherzo avec ses piquantes réponses du piano à l'orchestre, et la phrase si pleine d'élan des violoncelles! M. Jean Ten Have doit être, si nous ne nous trompons pas, élève d'Ysaye. Le maître lui a inculqué sa verve, sa nervosité; l'archet est peut-être un peu trop serré à la corde, ce qui empêche le son de se développer librement, mais c'est un léger détail en présence de la virtuosité qu'a déployée le jeune artiste dans la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch. L'accueil du public a été des plus chaleureux.



M. Delaborde prêtait son concours à la quatrième séance, donnée à la petite salle Erard par MM. I. Philipp, Berthelier, Loeb, Balbreck et Carembat. Dire avec quelle perfection ont été exécutés par lui et M. Philipp les variations (op. 35) pour deux pianos de Saint-Saëns est presque impossible. L'interprétation de cette œuvre, une des meilleures de Saint-Saëns, a été merveilleuse; aussi a-t-on fait une véritable ovation aux deux excellents virtuoses. Ils n'ont pas moins déployé de talent dans les romances et variations pour deux pianos (op. 51), d'Edouard Grieg. Mais là, nous nous trouvons en présence d'une composition d'une grande faiblesse. L'auteur vise à l'originalité; mais il n'a ni profondeur, ni charme; ce sont des pages superficielles, trop longues, sans intérêt, les plus faibles sorties de la plume du compositeur norwégien. MM. Berthelier et Philipp ont fort bien interprété la sonate (op. 75) pour piano et violon de Saint-Saëns; on connaît le jeu charmant et délicat de M. Berthelier. Le point culminant de la séance était le superbe trio (op. 101) pour piano, violon et violoncelle de J. Brahms. Comme les merveilleuses qualités du maître de Hambourg se laissent voir dans cette œuvre d'une tenue si belle, d'un caractère si élevé! Quelle perfection dans ce *presto non assai*, dans lequel le motif gracieusement mené par le clavier est accompagné en sourdine par le violon et le violoncelle. Quel *Lied* printanier que l'andante *gracioso!*

H. I.



Au dernier concert Colonne (28 janvier), l'éminent pianiste M. I. Philipp s'est fait entendre dans le concerto en *ré* mineur (op. 70) de Rubinstein. Ce n'est certes pas le même jeu que celui de M. Pugno, si justement applaudi dans le concerto de Grieg; mais les qualités, bien que tout à fait différentes, n'en sont pas moins appréciables. Nous sommes ici en présence d'un réel virtuose du clavier, dont le jeu net, précis, ne donne prise à aucune critique. La puissance est superbe, le brio remarquable: aucune trace de ce qu'on appelle, en terme de métier, « la ficelle ». C'est de l'art pianistique bien compris. Aussi, le public a-t-il fait un chaleureux accueil à M. Philipp. Du concerto de Rubinstein, c'est le finale, avec son rythme vertigineux, qui a le plus porté. L'adagio, dans le style mendelssohnien, a été rendu avec une simplicité et une grâce parfaites.

Que dire de la merveilleuse Marche funèbre d'*Hamlet*, sinon que Berlioz a atteint dans cette page funèbre, une intensité dramatique comparable à celle des belles pages de R. Wagner. Ces lamentations du chœur dans la coulisse, les accords hachés des cordes, ce superbe crescendo aboutissant à l'explosion finale, puis ce silence glacial, les derniers sanglots, les plaintes étouffées de l'orchestre, n'est-ce pas une superbe traduction de l'œuvre du divin Shakespeare? La Marche funèbre pour la dernière scène d'*Hamlet* est datée du 22 septembre 1848.

Les fragments de *Parsifal* (troisième et dernière audition) ont été exécutés encore avec plus de perfection qu'aux derniers concerts. C'est un grand succès pour M. Colonne d'avoir donné une si belle et si soignée interprétation de la plus merveilleuse création de Richard Wagner. H. I.



Entendu de nouveau les fragments de *Parsifal* aux Concerts Colonne, et avec joie constaté l'amélioration de l'exécution qui s'est haussée par instants jusqu'à l'*intellectualité* si on peut ainsi dire. Les complexes *tutti* de la marche sacrée, si troubles précédemment sont devenus transparents, lucides. L'ensemble est moins lourd, plus harmonieux, par une mise

au point mieux contrôlée. Il y a eu des moments d'émotion réelle qu'il convient de porter à l'actif de M. Colonne.

Bien des imperfections subsistent, il le faut dire également. D'une façon générale, les nuances sont trop sautillantes, trop zélées, sans souffle régulier; le crescendo n'est pas l'augmentation insensible et continue du son : tout de suite on atteint au *forte* qui se dégonfle quasi subitement en un *piano* imperceptible. C'est déplaisant à entendre comme ces pianistes au jeu faussement varié qui ne connaissent que deux nuances, sans transition. Cela rappelle également ces orchestres grassouillets et bichonnés, sortes d'harmonicas à *expression* dont l'orchestre de l'Opéra-Comique est le spécimen le plus parfait et le plus insupportable.

Ainsi, dans le premier thème du prélude de *Parsifal*, M. Colonne fait atténuer fortement la sonorité dès la troisième mesure (3e temps) de sorte que les archets atteignent beaucoup trop tôt au *pianissimo* qui ne devrait avoir lieu qu'à la troisième mesure ; il en résulte qu'à la quatrième mesure les musiciens refont un nouveau *crescendo* sur les quatre notes ascendantes pour diminuer de nouveau pendant les notes syncopées, variante qui n'est ni dans la partition ni dans le sens du thème. La ligne parabolique, en quelque sorte, de la phrase en est rompue.

Pourquoi aussi dans le même thème un aussi dur retour d'archet sur le *ré* bécarre, qui n'a plus sa valeur entière de double croche, tout en étant trop accentué pour une note de passage.

Au thème du Graal, le son des cuivres n'est pas assez soutenu dans les nuances douces. Très difficile à obtenir ces sonorités douces et pleines d'orgue métallique, de la part des instrumentistes habitués à faire selon le vœu de beaucoup de compositeurs, des accords plaqués ou des phrases déclamatoires. Même remarque au thème de la *Foi* dans lequel la trompette à pistons manque un peu de noblesse; la suite marche beaucoup mieux; dans le thème du *Sauveur* on eût souhaité le *gruppetto* plus incisif.

L'interprétation de la *Marche sacrée* a été très bonne d'une façon générale. Certaines *forte* étaient fort réussis de pondération, et l'expression s'en dégageait nettement. Sans doute, des détails choquent, les violons tendant à presser le mouvement au thème du Graal renversé, scandé sur la quatrième corde, les cloches d'un timbre vulgaire (le *sol* pas très juste), les chevaliers ânonnant, au lieu de chanter naïvement.

Malgré ces imperfections, le progrès est sensible, ainsi que dans la scène des *Filles-fleurs* (à part M. Pommène qui remplaçait M. Engel), et il convient d'en reporter le mérite à M. Colonne. M. R.



Au premier de ses concerts du jeudi, M. Lamoureux nous a fait entendre une chanteuse, Mlle Lammers, dont la visible émotion paralysait tous les moyens, et une pianiste, Mlle Panthès, remarquable par la vigueur et la virtuosité de son jeu, un peu saccadé par instants et trop nerveux peut-être. Elle a interprété d'une façon très personnelle un *Concertstück* de M. Sylvio Lazzari, un jeune compositeur dont il faut retenir le nom. Son œuvre, en effet, mérite l'attention. Non pas qu'elle soit parfaite, mais de très sérieuses qualités de nature et de technique dominent de haut et font oublier les défauts que l'on y pourrait relever. Ces défauts, il faut les attribuer surtout à la forme même du morceau : abus de traits plus ou moins difficiles, parti pris, devenant parfois monotone, du dialogue entre le piano et l'orchestre, développement à tiroirs. Mais la belle orchestration, la finesse et le piquant de certaines harmonies, l'aristocratique émotion du second thème sont d'un artiste et, en résumé, le *Concertstück* est plus qu'une œuvre de promesse. Le public lui a fait un chaleureux accueil, et M. Lamoureux n'a pas eu à se repentir de la place faite à un jeune dans l'un de ses programmes. J. G. R.



On a commencé à l'Opéra-Comique les études de *Falstaff*. On espère que le maître Verdi, toujours bien portant malgré son grand âge, pourra faire le voyage afin d'assister aux dernières répétitions.

C'est, on le sait, M. V. Maurel qui jouera le rôle de Falstaff, qu'il a créé d'une si brillante façon à Milan. Le reste de la pièce est ainsi distribué :

Ford, M. Soulacroix ; Docteur Caiüs, M. Carbonne ; Pistolet, M. Belhomme ; Fenton, M. Clément; Bardolph, Carrel; Mistress Quickly, Mme Delna ; Nannette, Mme Landouzy ; Meg, Mlle Chevalier ; Alice, Mlle Grandjean.



L'Opéra a repris mercredi les *Deux Pigeons*, le joli ballet de MM. Regnier et André Messager dont la première représentation remonte au

18 octobre 1886, et qui n'avait pas reparu sur l'affiche depuis longtemps.

Cette reprise a été accueillie très chaleureusement, et l'on a applaudi la partition de M. Messager, œuvre sans prétention, mais non sans grâce et sans légèreté. Plusieurs morceaux sont restés populaires : le motif de violon qui précède l'entrée de Gourouli, le pas de deux entre Gourouli et Pepio, la variation des *pizzicati* du second tableau, enfin l'orage, d'une belle couleur et d'une orchestration puissante. Ils ont retrouvé hier soir leur succès d'autrefois.

Mlle Subra remplaçait Mme Rosita Mauri, dans le rôle de la Pigeonne. Elle l'a dansé et animé en artiste de grand style. Mme Lauss est charmante en pigeon Pepio « traînant l'aile et tirant le pié ». N'oublions pas Mme Hirsch.



Le *Journal Officiel* publie des nominations d'officiers de l'instruction publique et d'officiers d'académie, parmi lesquelles nous citerons :

Officiers de l'instruction publique : Mme Béguin-Salomon, compositeur de musique à Paris.

Officiers d'académie : Godin, professeur au Conservatoire de Toulouse; Jehin, compositeur de musique à Paris ; Schmoll, compositeur de musique à Paris; Terrisse, professeur de chant à Paris; Mme Thibert, directrice d'un cours de musique à Paris.



MM. Raoul Pugno, Marsick et Hollman annoncent qu'ils donneront cinq soirées de musique d'ensemble, salle des Agriculteurs de France, 8, rue d'Athènes, les mardis 6, 13, 20, 27 février et 6 mars, à 9 heures du soir.



L'*Art musical* nous apprend que c'est une symphonie de M. Léon Boëllmann qui vient de remporter, à l'unanimité des membres du jury, le prix de mille francs au concours de la Société des compositeurs.

C'est la quatrième fois que le jeune et excellent organiste de Saint-Vincent-de-Paul est lauréat des concours de cette Société.

Il a été couronné précédemment pour un quatuor et un trio qui sont aujourd'hui au répertoire de toutes les sociétés de musique de chambre, ainsi que pour une fantaisie pour orgue, cette dernière en partage avec M. Samuel Rousseau.



BRUXELLES

Le deuxième concert organisé par la maison Schott a obtenu un succès considérable.

Ce nom étincelant : Pablo de Sarasate, avait attiré dans la salle de la Grande-Harmonie une foule compacte, qui a fait au célèbre violoniste un accueil enthousiaste. Sarasate nous est apparu plus maître de son instrument que jamais : il en tire des effets de sonorités insoupçonnés avant lui et qui tiennent véritablement du prodige. Il a, comme précédemment, charmé son auditoire par la pureté du son, le sentiment du phrasé, la délicatesse et la légèreté du trait, la netteté impeccable du trille. Et à côté de ces qualités de séduction, qu'il possède à un si haut degré, il a fait preuve à nouveau d'une technique qui lui permet de s'acquitter sans effort des difficultés les plus transcendantes. C'est surtout dans la *Fantaisie andalouse*, de sa composition, que son prestigieux talent a pu s'étaler sous tous ses aspects; les tours de force qui font valoir le virtuose y alternent avec la phrase chantée dans laquelle l'artiste met toute son âme, une âme qui vibre avec passion au souvenir des mélodies du pays natal.

Quelles chaudes colorations, quels rythmes captivants, Sarasate met dans ces fantaisies espagnoles qui sous son archet endiablé, deviennent de véritables petits poèmes, évocatifs au plus haut point!

L'effet produit a été moins grand dans les danses slaves de Dvorak, dont les duretés souvent piquantes sans doute, mais parfois aussi pénibles, ne paraissent pas convenir au tempérament de Sarasate au même degré que les tons chauds et caressants des mélodies méridionales.

Dans la *Fée d'amour*, un morceau caractéristique de Raff, pour violon et piano, arrangé par Sarasate, le maître violoniste a eu des effets de timbres extrêmement piquants, qui eussent fait croire à la présence d'autres instrumentistes. Cette œuvre, plus curieuse que profondément artistique, réserve d'ailleurs au piano des sonorités également très « caractéristiques », auxquelles Mme Berthe Marx a su donner une puissante coloration.

Le succès de la très distinguée pianiste a atteint, comme celui de son partenaire, les proportions d'un triomphe. Mme Berthe Marx a montré des qualités que l'on trouve rarement

réunies au même degré : elle allie à une délicatesse de toucher et à un sentiment bien féminin, très appréciés dans les passages de douceur, une puissance de sonorité dans les pages de force que lui envieraient bien des mains masculines; quant à sa virtuosité, elle lui fait surmonter les plus grandes difficultés avec une aisance et une correction dont sa brillante exécution de la sixième Rhapsodie et du *Rossignol* de Liszt — un rossignol à bottes ! — ainsi que de l'Etude en forme de valse de Saint-Saëns, est un témoignage irrécusable. Et puis, c'est merveille de constater l'affinité qui existe entre ces deux natures d'artistes et qui a poussé sans doute Sarasate et Mme Berthe Marx à associer leurs succès. Dans les œuvres pour piano et violon, on dirait vraiment qu'une même âme fait vibrer les cordes des deux instruments, tant les interprétations des deux virtuoses sont adéquates par la nature du sentiment, de l'impression personnelle qu'ils y mettent. La composition du programme — qui comporterait sans doute bien des réserves — suffirait d'ailleurs à établir cette affinité de tempéraments.

Bref, cette séance laissera d'ineffaçables impressions chez ceux qui y ont assisté, tant par la valeur des deux virtuoses qui s'y sont produits, que par l'intérêt qu'offrait le rapprochement de ces deux talents exceptionnels.

J. Br.

⚜

La séance depuis longtemps annoncée de Mlle Michaux, où devait être exécutée la *Serva Padrona* de Pergolèse, a eu lieu enfin vendredi dernier, et elle n'a pas été sans quelque intérêt. Mlle Michaux, dont la belle voix a des notes aiguës mal posées, a chanté d'une façon piquante et composé adroitement le joli rôle de Zerbine. On eût pu désirer plus de coquetterie, d'accent, d'impudence. Mais, en somme, l'épreuve a été intéressante et très favorable à Mlle Michaux. En général, une sorte de langueur brabançonne pesait sur l'exécution. M. Soyez a joué le rôle de Pandolphe avec une gravité ennuyée, sans faire apparaître le comique avonculaire de ce type de l'ancienne comédie italienne. Avec quelle légèreté, quelle bonne humeur, quelle vivacité, quel relief, les Italiens jouaient autrefois ces petites pièces ! Ceux qui se rappellent les dernières troupes de Merelli et d'Artot-Padilla ont dû faire un triste retour vers le passé. La tradition de ces œuvres semble décidément perdue. Qui nous rendra le mouvement alerte de cette musique, bien spirituelle sous sa perruque, la rondeur joviale du bon *basso buffo*, qui était comique sans être grotesque! M. Montil, seul a, rendu avec humour le mutisme obstiné et niais du madré Crispin.

Cette exécution aimable et tranquille de la *Servante-Maîtresse* avait été précédée d'un concert, sur lequel il vaudrait mieux de ne pas insister. M. Heuschling y a chanté une série de petites choses indignes de son talent, avec des ports de voix qui sentent un peu trop le chanteur de salon, le chanteur pour dames et demoiselles. Se méfier du goût musical des salons ! En fait de musique, le salon est voisin de la loge du concierge, hélas !

Il y a eu aussi une illustration musicale de l'élégie de Musset :

> Mes chers amis, quand je mourrai,
> Plantez un saule au cimetière...

Ç'a été la joie de la soirée. Victor Hugo a écrit un jour : « Défense de déposer de la musique le long de ces vers. » L'auteur de l'élégie musicale aurait dû se rappeler cette interdiction, bonne à observer aussi en ce qui concerne Musset.

Signalons le début d'une petite violoncelliste, Mlle Elsa Ruegger, élève de M. Ed. Jacobs, qui a un joli son, beaucoup de justesse et un bon archet.

M. K.

⚜

En rendant compte de la première représentation de l'*Attaque du Moulin*, nous signalons les soins inaccoutumés que l'orchestre de la Monnaie a mis à exécuter la partition de M. Bruneau; et nous attribuons cet heureux résultat à l'influence du compositeur, présent aux dernières répétitions de l'œuvre. Peut-être cette constatation, maintes fois faite d'ailleurs, engagera-t-elle nos directeurs à profiter du prochain séjour à Bruxelles de M. Siegfried Wagner : la présence du fils du maître de Bayreuth aux répétitions d'orchestre de *Tristan* serait sans doute un stimulant efficace pour nos instrumentistes et viendrait renforcer utilement l'autorité de leur chef. Plus efficace encore serait l'engagement temporaire d'un chef d'orchestre allemand, Félix Mottl ou Hermann Lévi, — possédant les traditions de l'œuvre; ce serait le moyen d'alléger un peu M. Flon d'une tâche que nos directeurs, on ne saurait le méconnaître, lui font trop lourde pour qu'il puisse s'en acquitter d'une manière satisfaisante. Nous croyons savoir que des sollicitations pressantes, et puissantes, sont faites auprès de MM. Calabresi et Stoumon pour

qu'ils se décident à prendre ce parti, si dur dût-il être pour la caisse du théâtre. C'est que parmi les amateurs d'art qui soutiennent nos directeurs de leur appui moral et financier, il en est quelques-uns qui ne se soucient pas de prêter la main au sacrilège artistique qu'on pressent. Souhaitons bonne chance à ces vaillants ! J. Br.



Au deuxième concert du Cercle des Arts et de la presse, on a entendu Mlle Laure Callemien, lauréate du Conservatoire, qui a chanté l'air de *Jocelyn* et les *Stances à Manon* de Delmet. M. Léo Devaux, ténor, qui possède un bel organe, dont il se sert bien, a chanté l'air de *Suzanne* de Paladilhe et le *Rêve* de Welsings. Mme Marguerite Lallemand, la charmante pianiste, a joué le *Coucou* de Claude d'Aquin (1615), qu'elle a très bien fait ressortir, et un passepied de Delibes. La séance s'est terminée par des récits dits par Mme A. Leturc, du théâtre du Parc, Mme Blanche Chesneau, du théâtre du Gymnase, et des chansonnettes « chat-noir » dites par l'ami Crabbe. En somme, bonne soirée. Le 12, au cercle, séance du *Kwartet-Kapell* d'Anvers.



Nous avons eu l'occasion d'entendre dernièrement la partition du chœur que M. Van den Eeden vient d'écrire pour le grand concours organisé à Mons à l'occasion des fêtes de Roland de Lassus. Elle est intitulée le *Rêve*, et comporte un double chœur de voix d'hommes. C'est la première fois, croyons-nous, qu'une composition de ce genre est proposée à nos sociétés de chant. M. Van den Eeden a tiré un très heureux parti de l'emploi du double chœur et son œuvre est, croyons-nous, appelée non seulement à un grand succès, mais à une véritable sensation. Les deux chœurs se mêlent, se répondent, se dédoublent, se divisent, selon la marche du poème, qui est de M. Félix Bernard, et l'effet de l'ensemble est très saisissant. Nous avons déjà annoncé que cette composition paraîtra sous peu, chez les éditeurs Schott frères, à Bruxelles.



Aujourd'hui dimanche, deuxième concert du Conservatoire, à deux heures.

On y exécutera la 3e et la 7e symphonie de Beethoven. Entre les deux œuvres orchestrales un intermède comprendra : le chœur des prisonniers de *Fidelio* de Beethoven, exécuté par la section des hommes du chœur des concerts, et le grand air de soprano au 2e acte du même opéra, chanté par Mlle Marin.



Le juvénile et vaillant quatuor Crickboom-Angenot-Hans et Merck se propose de donner, cet hiver, avec le concours de Mlle Louisa Merck, pianiste, trois séances de musique de chambre consacrées aux maîtres classiques et modernes.

Parmi les œuvres qui seront exécutées à ces séances, figureront le 7e quatuor en *fa* et le trio en *mi* bémol de Beethoven, le concert-sextuor de Chausson, le quatuor de Brahms, les 1er quatuor et 1er trio de Schumann, le concerto pour deux violons de Bach.

La première séance aura lieu le vendredi 9 février et comprendra le quatuor en *fa* de Beethoven, les fantaisies de Schumann pour violoncelle (M. Merck) et la sonate pour piano et violon du regretté Guillaume Lekeu (Mlle Merck et M. Crickboom).

Ajoutons que ces soirées de musique de chambre auront lieu dans la jolie salle de concert de l'hôtel Ravenstein.



Dans le courant du mois de février, il y aura au Cercle artistique et littéraire l'audition d'un opéra inédit de M. Emile Chevé ; des soirées musicales données par M. César Thomson et par M. Maurice Lefèvre, avec le concours de Mlle Auguez et de M. Cooper.

Signalons enfin une conférence de M. Gustave Frédérix sur Gounod.

Voici le programme du prochain concert populaire fixé au 18 février.

Ouverture : *Le roi Etienne,* de Beethoven. Concerto pour violon et orchestre, Brahms, exécuté par M. César Thomson (première exécution) à Bruxelles. *Dans les steppes de l'Asie centrale,* Borodine. Morceaux pour violon. Marche funèbre de *Siegfried*, Wagner. La Chevauchée des Walkyries, Wagner.

Rédemption, de César Franck, passera au commencement d'avril, avec le concours de Mlle Bréval, de l'Opéra de Paris.

CORRESPONDANCES

ANGERS. — Le 24 janvier, M. le comte de Romain, ancien directeur d'*Angers-Artiste* et président d'honneur de la Société chorale Sainte Cécile a, dans une assemblée générale, demandé à cette vaillante phalange de chanteurs de vouloir

bien encore une fois, peut-être malheureusement la dernière, l'aider à monter une grande audition musicale avec l'orchestre du théâtre. C'est avec cet orchestre que M. Giraud, directeur du théâtre, a continué péniblement cette année des concerts que son successeur se gardera bien de maintenir, tellement ils sont onéreux depuis la suppression de la subvention de la municipalité.

La proposition de M. de Romain a été accueillie à l'unanimité, avec enthousiasme, par toute la société, qui s'est mise ardemment à l'étude des *Maîtres Chanteurs*. L'audition aura lieu dans les premiers jours de mars, au Cirque-Téâtre.

La Société Sainte Cécile est une des plus anciennes et des plus importantes sociétés chorales de l'Ouest. C'est déjà avec son précieux concours que l'on avait monté à Angers, *Parsifal*, *Lohengrin* et *Tannhæuser*.

Nos meilleurs souhaits de réussite à ces vaillants soldats de la défense artistique et principalement à leur audacieux chef, M. de Romain. Triompheron t-ils à la fin d'une municipalité imbécile?

Au Grand-Théâtre, la *Cavalleria* n'a eu aucun succès; on redoute une seconde représentation. *Manon*, au contraire, fait fureur Prochainement paraîtra *Hérodiade*, montée avec le plus grand soin



ANVERS. — La semaine qui vient de s'écouler a été tellement féconde en nouveautés artistiques qu'il nous serait impossible d'analyser, en détail, chaque audition.

Commençons par les séances de musique de chambre, dont il y en a deux à signaler, dans l'espace de huit jours. Le 22 janvier, M. Marïen donnait sa troisième audition d'œuvres classiques, cette fois avec le concours de M. Max Pauer, de Cologne. Cet artiste jouit en Allemagne d'une trop belle réputation pour que nous nous étonnions du brillant accueil qui lui a été fait ici. Le programme comprenait des œuvres de Haydn, Beethoven, Schumann et Saint-Saëns.

Nous avons eu ensuite le concert Beethoven, qu'avait organisé la *Kwartett-Kapel*. L'exécution des œuvres annoncées, — Quatuor nº 6, Sonate nº 1 pour piano et violoncelle ainsi que le Quintette à cordes, — a été très satisfaisante; aussi est-ce avec recueillement que l'auditoire a savouré cette musique inimitable, qui a été rendue avec un sentiment sincère et une belle entente des nuances. Le concert national qui viendra ensuite, aura un attrait spécial; nous en publierons prochainement le programme détaillé.

Belle salle au Théâtre-Flamand, mardi, pour la première du *Vaisseau-Fantôme*.

Cette soirée a été un vrai triomphe pour l'entreprise du théâtre lyrique néerlandais. Plus encore que le *Freischütz*, l'opéra de Wagner devait donner une preuve décisive de ce que pouvait réaliser la troupe actuelle, où le jeune élément prédomine. Chœurs et orchestre ont rivalisé de verve et de précision. C'est avec enthousiasme qu'on a accueilli l'ouverture, le chœur des fileuses et le chœur des matelots.

Quant aux interprètes, il faut citer en premier lieu, M. H. Fontaine, admirable de naturel dans le rôle de Daland. M. Alb. Baets, dans celui du Hollandais, s'était composé un masque parfait. Quoique visiblement fatigué par les nombreuses répétitions occasionnées par l'importance de l'ouvrage, ce jeune artiste (autrefois resté quasi ignoré au Théâre-Royal) a chanté son rôle avec une teinte de mélancolie et de douceur tout à fait de circonstance.

Un bon point aussi à MM. Leysen et Berckmanns, dans leurs rôles respectifs. Mlle Levering a eu de bons moments. Sa voix, si égale et si veloutée, n'a peut-être pas tout l'éclat qu'exige le rôle de Senta; mais, contrairement à ce qu'eussent fait beaucoup de cantatrices dans pareille circonstance, elle n'a point cherché à la forcer. Voici une entreprise vraiment artistique et qui mérite d'être sérieusement soutenue, ne serait-ce que pour reconnaître le zèle et le dévouement qu'y apportent nos artistes. A. W.



BERLIN. — Dans la Garnisonskirche, le second concert du Domchor. On sait que le directeur de ce chœur, Albert Becker, a été appelé, l'an dernier, à la place de *cantor* de l'église Saint-Thomas, à Leipzig (place actuellement occupée par M. Schreck). Cédant au désir de l'empereur, M. Becker est resté à son poste. Il a dû le regretter, car le chœur de Leipzig est certainement meilleur que celu ide Berlin, les différentes voix de celui-ci manquant souvent de cohésion et de souplesse. Néanmoins, nous avons eu une exécution très soignée de motets de Palestrina, Walther, Bach, Succo et Becker. L'organiste-professeur Reimann a joué une Passacaille de Muffat, la fugue *Bach* de Liszt et le prélude au choral *Schmücke dich o liebe Seele* de Bach. Les orgues auraient pu être mieux accordées! Mlle Schacht (alto) a été très heureuse dans son interprétation d'un air de Bach; on ne pourrait en dire autant du violoniste Struss

A l'Opéra, la première des *Medici* de Leoncavallo est toujours retardée par l'indisposition du ténor Sylva. En attendant, le compositeur italien accompagne, à la salle Bechstein, ses *Lieder*, interprétés par la chanteuse Palloni.

Nous avons, chaque semaine, *Tannhæuser* et *Lohengrin*, ce dernier avec Götze, chanteur incomparable, mais très médiocre comédien. Dernièrement, reprise des *Maîtres Chanteurs;* le finale des deux premiers actes toujours mal compris : les acteurs, à part Beckmesser, ne se remuant jamais.

Le violoniste Sauret a donné un récital à la

Singacademie. Il a exécuté le *Rondo capricioso* de Saint-Saëns, le concerto de Moszkowski et une bien banale fantaisie de l'Anglais Mackensie. Prochainement, recital de d'Albert et de la Carreno.

J'ai entendu, jeudi dernier, au Gewandhaus de Leipzig, la grande messe en *ré* de Beethoven. Les chœurs ont laissé beaucoup à désirer. Il est vrai que Beethoven écrit si mal pour les voix, au dire des critiques! Les solistes, Mmes Sicherer, Cramer, MM. Kaufmann et Wittekopf, surtout ce dernier, excellents. L'accueil du public a été extrêmement froid.

Au programme du quatorzième concert, se trouvait l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, qui a eu un succès colossal, ainsi qu'à la répétition générale. Wagner a donc enfin obtenu droit de cité au Gewandhaus. Souhaitons-le maintenant à Liszt et à Bruckner, les deux bêtes noires du capellmeister régnant.

A la Philharmonie, les symphonies en *si* bémol de Beethoven et italienne de Mendelssohn, une rhapsodie de Liszt, la danse des Sylphes du *Faust* de Berlioz, les ouvertures de *Fidelio*, du *Roi d'Ys*, de *Lohengrin*, de *Manfred*, de *Médée* (Bargiel), de *Loreley* (Bruch) et le *Phaéton* de Saint-Saëns, qui ne mérite guère d'être joué aussi souvent.

Hans de Bülow a passé ces derniers mois à Hambourg. Richard Strauss, le jeune compositeur et chef d'orchestre, qui l'a remplacé au dernier concert philharmonique de Hambourg, l'a visité et l'a trouvé très cassé.

Il paraît que Bülow compte se rendre prochainement en Egypte, suivant en cela le conseil de Strauss, qui, lui-même, en revient complètement guéri d'une maladie de nerfs. « Quant à la musique », aurait ajouté le célèbre chef d'orchestre, *Comœdia finita est!* » Je tiens ces renseignements de bonne source. E. B.

DRESDE. — La fête annuelle, très réussie, de la société polonaise Lechitia a eu lieu le 29 janvier. Un concert a précédé le bal On y a entendu la jeune pianiste Jaczynowska, élève de Rubinstein, qui a exécuté avec vigueur un scherzo de son maître; puis, le baron von Liliencron, dilettante violoncelliste très en vogue, qui a exécuté trois mélodies, dont une de sa composition. Mme Camil a été fort applaudie dans l'air de *Dinorah*, « Ombra leggiera ». Ses maîtres, M. et Mme Souvestre-Paschalis, organisateurs de la partie musicale, ont pu jouir de leur œuvre, ce soir-là.

M. Gritzinger n'a pas précisément la voix qu'il faut pour chanter *Obéron*, mais il portait un très beau costume, et la critique l'en blâme. N'est-ce pas dommage? Mme Wittich est une superbe Rezia; Huon peut bien faire, pour la conquérir, le voyage de Paris à Bagdad. Jeudi dernier, elle a délicieusement chanté avec Scheidemantel le charmant opéra de Nessler, le *Preneur de rats*. Tous les artistes, d'ailleurs, ont formé un ensemble excellent. M. Erl, très bon dans les rôles comiques, s'était fait une tête qui le rendait méconnaissable. Le naturel, la simplicité allemande ressortent agréablement dans ces scènes locales; tout le monde s'y sent à l'aise.

L'interprétation des *Maîtres Chanteurs*, mardi passé, a ravi la nombreuse colonie étrangère séjournant ici.

Pour le mercredi des Cendres, on annonce un splendide concert. Le dimanche des Rameaux, nous aurons le *Faust* de Schumann. ALTON.

LIÉGE. — Composée de très instructive et classique façon, — il s'agissait de compositions choisies dans les œuvres des maîtres anciens, — la quatrième audition donnée au Conservatoire a eu lieu en présence de M. Ambroise Thomas. Sollicité de toutes parts, le célèbre maître français était venu pour présider à la centième d'*Hamlet*, au théâtre de Liége (le 28 janvier), suivie, le lendemain, de la quatre-vingt dix huitième de *Mignon*. La première visite du directeur du Conservatoire de Paris a été pour notre école de musique, où de chaleureuses ovations lui ont été faites. Orchestre et solistes ont rivalisé de soins et de sentiment pour réaliser au mieux les difficultés dont se hérissait un ardu et sévère programme. A la partie vocale étaient inscrits le grand air de *Fernand Cortez*, largement phrasé par l'excellent baryton Eugène Henrotte, et le touchant et dramatique air de *Fidelio*, dit avec un communicatif élan par l'intrépide Mlle Marthe Lignière. La symphonie inédite n° 4 de Ch.-Ph.-Emm. Bach, de vif intérêt dans ses trois mouvements enchaînés, ouvrait le concert A côté de cette œuvre charmante et piquante, éclatait le grandiose deuxième concerto pour orgue et orchestre de Hændel, supérieurement interprété par l'habile organiste et brillant lauréat F. Mawet; puis, comme pièce de résistance, dominant l'ensemble, le concerto pour quatre pianos et instruments à cordes de J.-S. Bach.

Il était réservé à quatre jeunes demoiselles de la classe de M. L. Donis de faire ressortir avec justesse, clarté et style les admirables combinaisons de cette pièce unique.

Signalons enfin l'adagio du concerto pour flûte de Mozart, exécuté de façon parfaite par M. H. Mativa. Deux mouvements de danse, — avec solo, par M. Mativa également, — extraits d'une œuvre aimable de Grétry, enlevés avec brio par l'orchestre, terminaient l'audition. Le tout était dirigé de très consciencieuse et classique manière par M. J. Debefve. A. B. O.



LUXEMBOURG. — Les meilleures auditions musicales, ou plutôt les seules dignes d'une correspondance nous arrivent vers le déclin de la saison, qui, dans les villes de moindre importance, commence dès le carême.

Donc, lundi dernier, notre Société philharmonique, que les accidents, tels que refroidissements, changement de directeur, etc., n'avaient point épargnée, a donné son premier concert de l'année (elle en donne ordinairement quatre ou cinq par an); ne se sentant pas encore assez reconvalescente, elle s'était adjoint une des meilleures musiques militaires, celle du 29e de ligne de Trèves (direction Kirselbaum), comprenant une quarantaine d'exécutants.

Les membres de la Société philharmonique, qui avaient étudié sous la direction de M. Klein, professeur de violon à Luxembourg et ancien élève du Conservatoire de Bruxelles, se sont comportés vaillamment en unissant leurs efforts à ceux des musiciens de M. Kirselbaum, et l'inévitable rugosité, résultant du jeu d'éléments forts disparates et n'ayant pour eux qu'une seule répétition générale, ne s'est pas fait trop sentir.

Pour le début, car on a l'intention de n'en pas rester à ce premier essai, on avait naturellement choisi des morceaux que la Philharmonique possédait suffisamment, mais dont, étant seule, elle n'avait pu rendre les beautés que d'une manière imparfaite.

Cette fois, au contraire, l'interprétation a changé de fond en comble et les effets en furent surprenants.

Il va sans dire que la grosse part des applaudissements revient tant aux musiciens de Trèves qu'au sympathique chef d'orchestre qui a conduit avec beaucoup de vigueur et de virtuosité les ouvertures d'*Egmont* de Beethoven, celle de *Meeresstille und glückliche Fahrt* de Mendelssohn.

Dans la symphonie posthume de Fr. Schubert, cette œuvre délicate entre toutes, l'orchestre n'a pas eu la moindre défaillance, et il a su la rendre avec une grande expression et un grand souci des nuances.

M. Ketner, soliste de Trèves, s'était chargé du concerto pour violon de Beethoven (cadence de H. Léonard), morceau qu'il a interprété avec talent et style.

La troupe de Verviers, dont je vous avais parlé dimanche dernier, à propos de *Lakmé*, nous a donné une excellente représentation de la *Traviata*. Cette musique étant plus dans la note de notre orchestre militaire, l'accompagnement a été convenable; les artistes de Verviers ont eu à enregistrer, certes, un de leurs plus grands succès et notre public, assez difficile en choses de théâtre, leur a fait une véritable ovation.

Mlle Vialla faisait une admirable Violetta, et, depuis le commencement jusqu'à la fin, elle a tenu le public sous le charme de sa délicieuse voix.

Le ténor, M. Lange, n'est pas à la hauteur de sa partenaire; cependant il a su se faire apprécier; le père d'Orbel (M. Mertel) s'est également taillé une large part dans le succès.

Mardi prochain, les artistes belges nous reviendront dans l'œuvre charmante du regretté Gounod, *Roméo et Juliette*.

TOURNAI. — Le Festival Massenet. — Une véritable solennité que le concert annuel de la Société de musique. S. A. R. le prince Albert a assisté à la cérémonie, et cette visite princière dans la ville des Chonq Clotiers avait mis toutes les têtes en l'air. Il est difficile de décrire l'enthousiasme et les ovations qui ont accueilli le prince qu'accompagnaient M. de Burlet, ministre de l'intérieur, et du gouverneur du Hainaut.

L'antique Halle aux draps présentait un coup d'œil féerique : l'estrade était occupée par l'orgue, l'orchestre et trois cents choristes; les dames étalaient naturellement des toilettes extraordinaires aux couleurs impressionnistes; la vaste salle était pleine d'un monde élégant au premier rang duquel se trouvaient les autorités provinciales et communales, ainsi qu'un général et deux officiers français venus pour saluer le prince au nom de la garnison de Lille.

Massenet était aussi présent : il avait voulu présider lui-même aux dernières répétitions de la *Marie-Magdeleine*, l'oratorio choisi cette année par la Société de musique. Choix assez heureux, l'œuvre étant une des premières du maître et les beaux chœurs de Tournai ayant l'occasion de s'y faire entendre dans des parties chorales à effet. On pourrait faire le procès à l'œuvre de Massenet, qui est de facture très inégale. Bornons-nous à signaler le troisième acte comme étant le meilleur, et l'air de la Magdaléenne : " O bien-aimé, sous ta sombre couronne ", empreint d'un sentiment passionnel caractérisant la manière de l'auteur. Cette allure voluptueuse en situation chez Marie-Magdeleine, a été bien exprimée par Mlle Sidner, qui tout en possédant une voix frêle et d'étendue mesurée, a su s'en servir en artiste. Le rôle de Jésus manque d'expression; M. Warmbrodt est un ténor distingué, qui n'a pas manqué de charmes avec sa voix douce et ses demi-teintes pleines d'onction. Mlle Rachel Neyt, grâce à sa bonne diction, a su faire ressortir le rôle de Marthe. Que dire de M. Demest, qui a été un Judas plein de feu? Sa diction irréprochable, sa belle voix ont fait sensation dans cette vaste salle. Il y a dans le drame sacré un *Pater*, pour voix d'hommes, sans accompagnement, qui rappelle un peu Meyerbeer, et qui a été enlevé superbement sous le bâton de M. de Loose. L'heure avancée a seule empêché un bis. La partie orchestrale a été bien exécutée; il est vrai qu'on remarquait la présence de quelques-uns de nos premiers pupitres de Bruxelles et de MM. Leenders et Lilien, qui cette fois étaient de l'orchestre. On a, cela va sans dire, " ovationné " M. Massenet; le prince Albert

ne lui a pas ménagé ses félicitations. Ne les ménageons pas non plus à M. Stiénon Du Pré, l'infatigable président de la Société de musique, qui est parvenu à faire de Tournai un centre artistique intéressant et mouvementé et de sa phalange chorale une des meilleures du pays. C'est certainement à lui seul que doit en revenir tout l'honneur.

N. L.

NOUVELLES DIVERSES

A la cinquième séance du quatuor Auer-Verjbilowitch à Saint-Pétersbourg figurait, outre le quatuor en *ut* de Beethoven du recueil dédié à Razoumovsky et le trio, avec piano, en *sol* mineur, de Rubinstein, une nouveauté des plus importantes, le quintette en *la* majeur pour instruments à cordes de M. Alexandre Glazounow.

Ce nouveau quatuor, d'après le critique du *Journal de Saint-Pétersbourg*, contraste singulièrement avec la recherche et l'indéfini de son premier quatuor, dans le *scherzo pizzicato* notamment et surtout dans le bel *andante sostenuto*, dont le thème de longue haleine domine tout le temps le fond harmonique, qui, par endroits, aurait gagné cependant à être un peu allégé. C'est cet *andante* qui a obtenu le succès le plus éclatant, malgré le piquant du *scherzo*, qui a précédé, et l'excellente facture du premier *allegro* et du *finale*, lequel présente un curieux spécimen de musique figurée, un peu perruque, dont la partie thématique est imprégnée de cachet russe.

Tous les morceaux du quintette ont été vivement applaudis et l'auteur a été rappelé à la fin du morceau.

Nous avons raconté dans un de nos derniers numéros le scandale qui s'était produit au théâtre d'Aix-la-Chapelle, au cours d'une représentation à laquelle prenait part M. Eugène Gura. Les journaux allemands nous avaient mal renseignés sur la personnalité du chanteur de ce nom. Dans cette affaire, il ne s'agit pas d'Eugène Gura, le célèbre baryton de l'Opéra de Munich et de Bayreuth, mais du fils de celui-ci. Les mêmes journaux publient aujourd'hui une déclaration de M. Gura père, désavouant son fils et le traitant comme le dernier des misérables. Dont acte.

A Francfort, on vient d'exécuter la jolie partition de M. Edgard Tinel, *Kollebloemen*, c'est-à-dire le *Coquelicot*. L'œuvre a reçu un accueil très chaleureux.

La *Fiancée vendue* de Smetana fait décidément le tour de l'Allemagne. Après le théâtre de Mayence, celui de Munich vient de jouer l'œuvre du maître tchèque avec un très vif succès.

A l'occasion de l'anniversaire de la naissance de l'empereur d'Allemagne, M. Joachim a reçu l'ordre de l'Aigle rouge de deuxième classe, avec couronne de chêne.

Pour la première fois en Italie, on a représenté au théâtre Pagliano, de Florence, le 25 janvier, l'opéra en deux actes *A Santa Lucia* du maître sicilien Tasca. L'opéra a obtenu un grand succès. M. Stagno et Mme Bellincioni ont été frénétiquement applaudis et ont été rappelés avec le maestro une dizaine de fois. On a beaucoup admiré une jeune débutante, Mme Bianca Barducci, femme du maître de chant Barducci, qui a donné au rôle de Maria un cachet si remarquable que le public lui a fait une ovation. Quant à l'orchestre, il était dirigé par M. Mugnone. Le public, à la fin du spectacle, l'a rappelé quatre fois. *A Santa Lucia*, on le sait, a été créé, l'année dernière, à Vienne, par la troupe italienne de M. Sonzogno.

M. Leoncavallo, qui vient à peine de terminer la partition de *Savonarola*, la deuxième pièce de sa *Trilogie crépusculaire*, se propose d'écrire un opéra-comique sur le sujet du *Don Marzio* de Goldoni.

Samson et Dalila, l'opéra de C. Saint-Saëns, vient d'être représenté à Nice avec le plus vif succès. Mlle Renée Vidal, dans le rôle de Dalila, et M. Paulin, dans celui de Samson, ont été très chaleureusement applaudis. L'orchestre, dirigé par M. Barwolf, a également contribué à la réussite complète de l'ouvrage. La mise en scène et les décors sont bien soignés. Tout prédit une longue série de fructueuses recettes.

L'empereur de Russie a autorisé l'ouverture, dans toute la Russie, d'une souscription publique dont le produit servira : 1° à créer un fonds du nom de Tschaïkowski, pour secours aux artistes et compositeurs ; 2° à ériger un monument en l'honneur du défunt, dans le nouveau Conservatoire de Saint-Pétersbourg.

L'organisation de cette souscription est confiée à un comité spécial formé, au ministère de la cour impériale, sous la présidence de M. N. Stoïanovski.

Plus catholique que le Pape, dit-on parfois, sans se douter qu'il existe dans le réactionnaire faubourg Saint-Germain de pieuses douairières, qui « prient pour la conversion de Léon XIII », depuis l'adhésion de celui ci à la République. De même pour le wagnérisme. Ainsi, l'orthodoxe *Ouvreuse*, de l'*Echo de Paris*, par deux fois s'est plainte des « saignantes coupures » faites par M. Colonne au finale du premier acte de *Parsifal*, en feignant d'oublier que ces coupures ont été indiquées par Wagner lui-même, en vue de l'exécution au concert sans solistes.

Faisant modestement trop bon marché de « l'érudition » que Sarcey lui concède dans un récent feuilleton, la spirituelle *Ouvreuse* affecte d'ignorer que le finale de *Parsifal* se donne généralement dans ces conditions aux concerts d'Allemagne, de Belgique, de Hollande, sans qu'on y ait jamais trouvé à redire. Il y a peut-être une piété wagnérienne excessive à considérer comme

hérétique des arrangements faits par l'auteur en personne.

Mais l'*Ouvreuse* aura toujours la ressource de dire : « Ce n'est pas ce qu'il a fait de mieux », comme le bon curé, qui regrettait le miracle des *Noces de Cana* au nom de la tempérance.

BIBLIOGRAPHIE

Soirées perdues, par Willy, chez Tresse et Stock, éditeurs, 8, galerie du Théâtre-Français, Paris.

Il ne perdra pas sa soirée, celui qui lira les *Soirées perdues !* Notre spirituel confrère Willy, qui s'est déjà fait connaître par les *Lettres de l'ouvreuse*, manie la plume avec une verve, une gauloiserie qui donnent à ses écrits une saveur particulière. La dent est quelquefois un peu dure ; le calembour est trop pratiqué par l'auteur. Mais, sous cette bouffonnerie, on trouve des aperçus souvent justes sur les hommes et les choses.

Qu'il nous parle de la Société nationale de musique, des concerts Lamoureux et Colonne, du *Rêve* et de tant d'autres pièces, de ses impressions de théâtre, il est intéressant et amusant tout à la fois. Parcourez surtout les pages qu'il a écrites sur Bayreuth, et vous serez édifié. H. I.

La maison Vanderauweraa vient de publier un recueil de chansons enfantines de M. Jan Blockx, sur des poèmes d'Antheunis, van Droogenbroeck, E. Hiel, etc. Très joliment édité, ce petit recueil aura certainement un vif succès. M. Jan Blockx l'a dédié à ses enfants et il contient sept petites pièces faciles, très touchantes, de caractère varié, ayant du rythme, de l'humour, de la gaîté, dans le genre des *Kinderscenen* de Schumann.

Afin de permettre à nos abonnés nouveaux de participer à nos primes, nous les prévenons qu'ils pourront souscrire à nos bureaux jusqu'au 1er mars, au magnifique PORTRAIT A L'EAU-FORTE

DE BEETHOVEN, par L. Dake, publié par la maison L Dietrich et Cie (hauteur 47 1/2 centim., largueur 37 1/2 centim., sans les marges), au prix de faveur de 20 francs.

La maison G. Gonthier, fournisseur des musées, rue de l'Empereur, 31, Bruxelles, nous informe qu'elle se charge, pour la ville et la province, de l'encadrement de l'eau-forte de Dake. Prix d'artistes pour nos abonnés. Maison spéciale pour encadrements artistiques.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Saint-Petersbourg, à l'âge de 32 ans, M. Xavier Carlier, pianiste et compositeur.

On entendit dans maint concert bruxellois des œuvres de lui pleines de promesses. Il faut citer : *Chanson*, *Aubade printaniere*, *Floramye*, une *Marche funèbre héroïque*, un *Ave Maria* pour violoncelle et piano, avec chant. Il préparait une grande légende symphonique, *Humanitas victrix*, qu'il devait exécuter à la cour du tsar, où déjà il avait fait entendre son *Chant du soir* et sa *Marche nuptiale*.

— A Salonique, à l'âge de 54 ans, Jean Yastrebow, consul général de Russie; spécialiste pour la langue et la littérature serbes qu'il avait étudiées sur les lieux. Il a publié un livre sur les

mœurs et les chants populaires des Serbes de Turquie, qui eut deux éditions et classa son auteur parmi les premiers slavénologues de notre temps. Il avait recueilli, dit-on, des matériaux importants sur l'ethnographie slave et albanaise.

A Paris, M. Félix Leroux, ancien chef de musique de l'artillerie de Vincennes, auteur d'une quantité considérable d'arrangements très estimés pour musique militaire.

M. Félix Leroux est le père de M. Xavier Leroux, grand prix de Rome et l'un des musiciens les plus disingués de la jeune école.

A Cannes, Eugène Nus, l'auteur dramatique bien connu. Il était né à Chalon-sur-Saône, le 21 novembre 1816.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 29 janvier au 4 février : Lohengrin, Gwendoline et les Deux Pigeons. Sigurd. 3e bal masqué.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 29 janvier au 4 février : le Fli

bustier. L'Attaque du moulin. Mignon. Le Flibustier. L'Attaque du moulin. Le Flibustier.

Concert Lamoureux du jeudi 1er février. — Symphonie en ré mineur n° 4 (Schumann); Le Rouet d'Omphale (Saint-Saëns); Concerto en sol mineur pour piano (E. Lalo), M. Diémer; Andante pour instruments à cordes (Dvorak); Les Murmures de la forêt, Siegfried (Wagner); Humoresque (Tschaïkowsky), Fileuse (Godard), 13e rapsodie hongroise (Liszt), M. Diémer; Pizzicati et Cortège de Bacchus, Sylvia (Léo Delibes).

Bruxelles

Théâtre royal de la Monnaie. — Du 29 janvier au 5 février : L'Attaque du moulin. Relâche. L'Attaque du moulin. La Juive. Orphée. Relâche

Théâtre des Galeries — Les Mousquetaires au Couvent. — La tournée Ernestin, vaudeville.

Alcazar royal. — Bruxelles-Port de mer. Les Plantations Thomassin.

Conservatoire royal. — Concert du dimanche 4 février, à 2 heures. — Programme : 3e symphonie (Beethoven); chœur des prisonniers de Fidelio (Beethoven); grand air du 2e acte de Fidelio (Beethoven), Mlle Marin; 7e symphonie (Beethoven).

Concert de la Chapelle-Russe (vocale de Mme Nadina Slaviansky), 14 février. — 1re partie : Marche militaire (Nadina Slaviansky); Devant le portail du Kaluga chant national, arrangé par Nadina Slaviansky); O jeune homme aux yeux noirs! chant national; la Moissonneuse, chant champêtre, arrangé par Nadina Slaviansky; George m'aime bien, mère! chanson comique, petite russienne; les Adieux du rossignol (Tschaïkowsky); Viens à moi, sérénade (Dargomijsky) — 2e partie : Pater Noster (style sévère des couvents de Kieff, XVIe siècle. Benedictum (Ectenya), soprano solo : Mischa Tschuriline, un nain de 23 ans. — 3e partie : Chant et ronde de l'opéra Naïade (Dargomijsky); On ne laisse pas Mascha au delà de la rivière, chant national; O toi, mon saule pleureur (Worotnikoff); Jeune fille, voilà les boyards (Dargomijsky; En descendant le Wolga, ancienne chanson des brigands du Wolga; Les Forgerons, chant national (Nadina Slaviansky); Ei Guchouem, ancienne chanson des burlaks.

Berlin

Opéra. — Du 29 janvier au 5 février : Mara, Puppenfee et I Pagliacci. Don Juan. Lohengrin Mara, Noce slave et I Pagliacci, Relâche. Bal. Faust. Tannhæuser.

Théatre Friedrich Wilhelmstadt. — Le lieutenant de marine.

Vienne

Opéra. — Du 29 janvier au 5 février : La Fête de mai. Faust. Carmen. Templier et Juive Valse viennoise et Puppenfee (ballets). Hernani. Fra Diavolo. Sylvia et I Pagliacci.

Karltheater. — Charley's Tante. Nuit et Jour (féerie).

An der Wien. — Le Maître de forges. Gasparone.

Dresde

Opéra. — Du 28 janvier au 4 février : L'Enlèvement au Sérail. Cavalleria rusticana. Cornelius Schut. Rigoletto. Henri le Lion. Le Czar et le Charpentier. Obéron.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

40e ANNÉE — 11 Février 1894 — NUMÉRO 7

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; Office de Publicité, rue de la Madeleine, et chez les principaux éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street ; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. – A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Greuus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 7. 11 février 1894.



HECTOR BERLIOZ
ET
STEPHEN HELLER

Stephen Heller, le délicat auteur des *Etudes de piano* et de tant d'autres compositions finement pensées, fut, on le sait, l'un des intimes de Berlioz. Dans une lettre adressée le 1er février 1879 à Edouard Hanslick, à Vienne, il retrace de l'auteur de la *Damnation de Faust* un portrait des plus piquants, où la sympathie pour l'ami ne dissimule pas les bizarreries de caractère de l'éternel mécontent. Nos lecteurs nous sauront gré de reproduire la lettre de Stephen Heller, d'après le texte que M. Edouard Hanslick vient de communiquer à la *Nouvelle Presse de Vienne*.



DÉJA en 1838, lorsque j'arrivai à Paris, Berlioz occupait une situation à part parmi les artistes. On ne lui contestait plus, dès lors, le renom d'un esprit hardi, aspirant aux grandes choses. Ses œuvres, sa conversation, toute son attitude lui donnaient l'apparence d'un révolutionnaire vis-à-vis de l'« ancien régime » de la musique, que Berlioz déclarait volontiers déchu. Je ne sais s'il était girondin ou terroriste, mais je crois bien qu'il n'était pas éloigné de déclarer traîtres Rossini, Cherubini, Auber, Herold, Boïeldieu, etc., ces Pitts et ces Cobourgs d'un monde musical corrompu, qu'il eût volontiers condamnés à mort. Ces affreux aristocrates de la musique, qu'on jouait quotidiennement sur les théâtres, étaient coupables à ses yeux de sucer, au moyen des droits d'auteur, la moelle de leurs sujets, c'est-à-dire du public. Mais Paris est la seule ville du monde où l'on comprenne toutes les situations où l'on aime à suivre et à encourager les étrangetés. Seulement, il faut que l'étrangeté ait une certaine physionomie, qu'elle puisse passionner. En un mot, il faut qu'une légende puisse se former autour d'un homme. Berlioz en avait plusieurs. Son irrésistible amour pour la musique, que n'avaient pu vaincre ni les menaces, ni la pauvreté ; lui, le fils d'un médecin considéré de Grenoble, contraint de se faire choriste dans un petit théâtre afin de vivre; sa passion fantastique pour miss Smithson qui l'avait enthousiasmé dans les rôles de Juliette et d'Ophélie, bien qu'il ne connût pas un mot d'anglais; enfin, sa *Symphonie fantastique* qui peignait son amour malheureux et dont l'audition avait décidé la comédienne britannique à répondre à son amour, bien qu'elle ne comprît rien à la musique, — tout cela avait mis Berlioz dans cette position qui est nécessaire à Paris pour éveiller les sympathies d'une certaine classe d'enthousiastes. Il n'est pas de talent réel qui ne puisse rencontrer à Paris de ces enthousiastes, intelligents, généreux, prêts à tout sacrifice; mais il faut que ce talent se manifeste dans une certaine lumière. C'est ainsi que, peu après ma première rencontre avec Berlioz, je vis bien qu'il passait pour le chef et le principal des génies méconnus de Paris.

Il était méconnu, cela est certain; mais comme un homme chez lequel il y a quelque chose à méconnaître. Berlioz a élevé la méconnaissance dont il était l'objet à la hauteur d'une dignité ; car ceux qui rendaient hommage à son talent, qui l'admiraient même étaient assez nombreux pour que l'opposition qu'on lui faisait parût injuste et perfide ; et ainsi elle lui assurait chaque jour de nouvelles sympathies.

A une nature plus philosophe, ce contrepoids eût suffi pour la satisfaire. Pour le sens délicat des Parisiens (j'entends une certaine classe de gens), c'était un froissement de voir exposé au blâme et à la pauvreté un artiste qui, en tous cas, avait donné des preuves d'un talent supérieur, d'un zèle chaleureux et d'un grand courage. Les Français ne se contentent pas d'aimer platoniquement, en silence; ils ne se bornent pas à souhaiter à un ami tout le bonheur désirable et à laisser les choses aller leur train. Ils sont actifs, nullement paresseux, ils mettent la main à l'œuvre, et tous les saints du paradis ne les empêcheraient pas d'ouvrir la bouche pour louer à leur gré un artiste méconnu, qui a besoin d'encouragements. Le gouvernement français, en la personne du ministre comte Gasparin, donna l'exemple en commandant à Berlioz un *Requiem ;* et plus tard on lui demanda encore une musique funèbre pour la commémoration des victimes de la révolution de Juillet.

Peu à peu tous les artistes jeunes de quelque talent, et plus ou moins méconnus, se groupèrent autour de Berlioz, leur chef respecté. Ils devinrent pour lui des apôtres, des clients donnés par la nature; en particulier, les peintres et les littérateurs, qui s'ils ne se sentaient pas toujours inspirés par la musique l'étaient du moins par le sujet poétique des compositions de Berlioz, par ses pittoresques programmes. Presque tous les peintres (ils ont le sens de la musique), les graveurs, les dessinateurs, les sculpteurs, les architectes étaient des partisans de Berlioz. Il y avait même parmi ceux-ci beaucoup de poètes et de romanciers de renom : Victor Hugo, Lamartine, Dumas, Vigny, Balzac, qui, à côté des peintres Delacroix et Ary Scheffer, reconnaissaient en Berlioz un fervent adepte du romantisme. Tous ces grands écrivains, au demeurant dénués de musique à ce point que, dans le moment le plus pathétique de leurs drames, ils faisaient exécuter une valse de Strauss pour augmenter l'effet de terreur, tous ces gens étaient enthousiastes de Berlioz et lui manifestaient leur sympathie par la parole et par leurs écrits. Enfin, à ces agents actifs de propagande se joignaient des gens du monde élégant. Leur nombre était restreint, mais leur influence considérable. C'étaient des gens qui désiraient à bon compte se faire la réputation d'esprits libres. Ils n'étaient pas capables de distinguer une sonate de Van Hal ou de Diabelli d'une sonate de Beethoven; mais ils pestaient contre le charme lascif de la musique moderne et prenaient parti contre leurs pairs qui se nourrissaient de la musique de Rossini, de Meyerbeer et d'Auber; ils prophétisaient la fin de ces mélodies vicieuses, court vêtues, et le triomphe d'un art nouveau, viril, noble, éternel qui soulèverait des mondes.

Ajoutez-y le petit nombre de vrais musiciens capables de comprendre la véritable hardiesse et la grandeur, l'originalité souvent étrange, la féerique orchestration de ses compositions, et vous avouerez que Berlioz n'a pas vécu aussi isolé qu'il aimait à le dire. Dès 1838, et plus encore par la suite, certaines parties de ses symphonies ont obtenu de brillants succès. On les bissait, on les applaudissait avec chaleur. Je ne veux citer que la Marche au supplice, la Marche des pèlerins, la sérénade d'*Harold en Italie*, la fête chez les Capulets, des fragments de la *Fuite en Egypte*, l'ouverture du *Carnaval romain*, etc. Il n'est pas contestable que beaucoup de pages élevées n'étaient pas comprises, mais à combien de grands maîtres, de plus grands maîtres, pareil sort n'a-t-il pas été réservé! Jamais artiste ne fut plus éloigné que Berlioz de tout sentiment de résignation, cette vertu germanique. Vainement je jouais auprès de lui le rôle de Plutarque, lui citant en exemple les vies de Weber, Mozart, Beethoven, Schubert, Schiller (qu'il aimait beaucoup) et de combien d'autres! Quand il se plaignait et comparait ses succès à ceux des compositeurs dramatiques en vogue, je lui disais : « Cher ami, vous voulez trop, vous voulez tout. Vous méprisez le gros public, et vous voulez qu'il vous admire. Vous dédaignez, de par le droit de l'artiste noble et original, le suffrage des masses, et cependant vous

le regrettez. Vous voulez être un novateur hardi, un précurseur, et en même temps vous demandez que l'on vous comprenne et vous honore. Vous prétendez ne plaire qu'aux plus nobles, aux plus forts, et vous vous irritez de la froideur des indifférents, de l'incompétence des faibles. Il ne vous suffit pas d'être isolé, grand, inaccessible et pauvre comme Beethoven, il vous faut encore l'entourage des petits et des grands de ce monde, il vous faut tous les biens de la terre, titres, honneurs et emplois. Vous avez atteint tout ce que la nature de votre talent et de votre personnalité pouvait ambitionner. Vous n'avez pas la majorité, mais une minorité intelligente, qui vous soutient avec énergie et persévérance. Vous vous êtes fait une place à part dans le monde des arts, vous avez beaucoup d'amis remuants; — mieux que cela, il ne vous manque même pas d'ennemis sérieux qui tiennent en éveil la sympathie de vos amis. Votre existence matérielle est assurée depuis quelques années, ce qui n'est pas à dédaigner, et finalement vous pouvez compter sur une chose qui jusqu'ici a toujours été hautement prisée par les gens de cœur et d'esprit : la pleine et entière glorification que vous réserve l'avenir. »

Je réussissais quelquefois à le remonter, ce qu'il avouait toujours avec des paroles touchantes. Je me souviens en particulier d'un succès de ce genre. C'était un soir, chez l'excellent Damcke, mort lui aussi (1). Berlioz parle de lui et de la cordiale hospitalité de sa femme dans ses *Mémoires*. Presque quotidiennement, nous nous réunissions chez les Damcke : Berlioz, d'Ortigue, un savant historien de la musique et des lettres, Léon Kreutzer, et d'autres. On causait, on discutait, on faisait de la musique, sans aucune arrière-pensée, librement et franchement. La mort a fauché dans ce petit cercle; dans les derniers temps, seuls, Berlioz et moi, nous venions encore chez les Damcke.

(1) Berthold Damcke, né à Hanovre, musicien et musicologue, qui s'était établi à Paris vers 1840, après avoir été chef d'orchestre en Allemagne. Il collabora à de nombreux journaux de musique en Allemagne et à Paris.

Donc, ce soir, comme Berlioz recommençait sa plainte éternelle, je lui répondis ainsi que je l'ai rapporté plus haut. A la fin de mon sermon, il était onze heures. Une froide soirée de décembre; la nuit était noire au dehors. Las et mécontent, j'allumai un cigare; tout à coup, Berlioz fit un bond du sofa où il avait l'habitude de s'étendre tout de son long avec ses bottes crottées, au grand scandale de la bonne Mme Damcke, qui était la propreté et l'ordre même.

— Ah! s'écria-t-il, Heller a raison, — il a toujours raison. Il est bon, il est intelligent, il est juste et sage; je veux l'embrasser — il m'embrassa sur les deux joues, — et proposer au sage une folie.

— Quelle qu'elle soit, j'adhère, répondis-je. Que prétendez-vous faire?

— Allons souper chez Bignon. J'ai peu déjeuné et votre sermon m'a donné l'envie de l'immortalité et d'une douzaine d'huîtres.

— Parfait! répliquai-je, nous boirons à la mémoire de Lucullus et de Beethoven, et noierons nos tristesses dans les meilleurs vins de France accompagnés de foie gras.

— Damcke, ajouta Berlioz, peut rester chez lui, car il a une femme aimable. Nous, nous n'avons pas de femme, nous allons au restaurant. — Pas d'objections, c'est entendu!

Le vieux Berlioz, tout de flammes, venait de renaître. Et, bras dessus, bras dessous, riant et badinant, nous longeâmes la longue rue Blanche, la non moins longue chaussée d'Antin, et arrivâmes ainsi au café Bignon, brillamment éclairé : il était onze heures et demie, et il n'y avait plus que de rares consommateurs, ce qui nous convenait parfaitement. Nous demandâmes des huîtres, du pâté de Strasbourg, un poulet froid, salade et fruits, du champagne et du meilleur bordeaux. Vers une heure du matin, on vint éteindre le gaz, et les garçons, bâillant, se glissaient comme des ombres autour de nous (nous étions les derniers consommateurs), comme pour nous inviter à partir. On ferma les portes et l'on nous apporta des bougies. — « Garçon! appela Berlioz; vous voulez, par vos simagrées, nous faire croire qu'il est tard. Mais je vous prie de nous apporter des tasses de café

et quelques cigares de la Havane, authentiques. » Il était maintenant deux heures. « Il est temps de partir, dit Berlioz, car à cette heure ma belle-mère est couchée et j'ai l'espoir fondé de la réveiller en rentrant. »

Pendant le souper, nous avions parlé de nos maîtres préférés : Beethoven, Shakespeare, Byron, Heine, Gluck, et nous continuâmes pendant la longue route qui menait chez lui et chez moi. Ce fut la dernière soirée vivante et gaie que j'eusse passée avec lui. C'était, si je ne me trompe, en 1867 ou 1868. Vers le même temps, il fut pris de la passion de lire du Shakespeare aux amis qui se réunissaient chez lui, le soir, vers huit heures. Il lisait consécutivement sept ou huit pièces, dans la traduction française. Il lisait bien, mais était trop souvent victime de son émotion. Aux beaux endroits, les larmes lui coulaient le long des joues. Mais il continuait à lire et s'essuyait les yeux, rapidement, pour ne pas s'interrompre. A ces lectures assistaient seulement les Damcke et un ou deux amis. L'un de ceux-ci, un vieux camarade de Berlioz, mais peu lettré, s'était attribué le rôle de claqueur. Il écoutait avec une vive attention et cherchait dans l'expression du lecteur et des auditeurs le moment de manifester son enthousiasme. Comme il n'osait pas applaudir, il s'était fait une manière originale d'approbation. Chaque endroit que Berlioz déclamait avec passion, il l'accompagnait d'un juron, murmuré à voix basse. « Nom d'un nom ! Nom d'une pipe ! Sacré mâtin ! »

A la fin, Berlioz n'y tenant plus se levait furieux, interrompait sa lecture et d'une voix tonnante imposait silence à l'interrupteur : « Ah ! çà, voulez-vous bien me ficher le camp avec vos Nom d'une pipe ! » L'autre filait sans mot dire, tandis que Berlioz reprenait avec calme la scène du balcon de *Roméo et Juliette*.

Ce que je vous ai dit naguère au sujet de la mauvaise mémoire musicale de Berlioz se rapporte à la musique moderne, qu'il ne connaissait qu'imparfaitement. Mais la musique qu'il avait étudiée lui était très présente, notamment les œuvres orchestrales de Beethoven (moins les quatuors et les œuvres de piano), les opéras de Gluck, Spontini, Grétry, Méhul, Dalayrac, Monsigny. Malgré son aversion pour Rossini, il était un chaud admirateur de deux de ses partitions : le *Comte Ory* et le *Barbier de Séville*.

Berlioz était une véritable âme d'artiste, qui se laissait prendre à toute production parfaite en soi et en était touché jusqu'aux larmes. C'est ainsi que j'assistais avec lui à la première représentation de la Patti dans le *Barbier :* je l'ai vu pleurer aux passages les plus gais et les plus aimables de cet ouvrage. Et que dire de la *Flûte enchantée*, que j'entendis aussi avec lui ! Berlioz avait une colère naïve contre ce qu'il appelait les « concessions » de Mozart. Il désignait ainsi l'air d'Ottavio, l'air de dona Anna en *fa*, le célèbre air de bravoure de la Reine de la Nuit. Il n'y avait pas moyen de lui faire reconnaître le mérite relatif de ces pages, évidemment moins dramatiques que les autres. Mais quelle joie il ressentait, quelle profonde impression il éprouvait à l'audition de cette *Flûte enchantée!* Il avait souvent entendu cet ouvrage; mais soit meilleure disposition, soit effet d'une exécution supérieure, il m'avoua que jamais cette divine musique ne lui était allée si droit au cœur. Il arrivait que son exaltation se manifestait si bruyamment que nos voisins de stalles, qui se récuraient les dents et digéraient tranquillement leur dîner, protestaient contre cet enthousiasme indiscret.

Un soir, dans une séance de musique de chambre, nous entendîmes ensemble le quatuor en *mi* mineur de Beethoven. Nous nous trouvions dans un coin isolé de la salle. J'éprouvais une sensation analogue à celle d'un pieux catholique entendant la messe : j'écoutais avec piété et ferveur, mais tranquillement et avec réflexion. Berlioz, au contraire, avait l'air d'un nouvel initié; il était ému, mais à son émotion se mêlait quelque chose comme une terreur joyeuse en présence du doux mystère qui se révélait à lui. Son visage reflétait l'extase pendant l'adagio, — il semblait qu'un changement se fût produit en lui. Ce même

soir, on joua d'autres belles œuvres. Mais nous partîmes et je l'accompagnai jusque chez lui. Nous n'échangeâmes pas une parole. L'adagio continuait de prier en nous. Lorsque je pris congé de lui, il me saisit la main avec effusion et dit : « Cet homme avait tout... et nous n'avons rien. » Ainsi il se sentait dominé et maîtrisé par la grandeur géante de cet « homme ».

Une petite anecdote encore. Près de la maison qu'occupait Damcke, rue Mansard, il y avait sur le trottoir un pavé blanc, plus grand que les autres. Berlioz se plaçait sur ce pavé chaque fois que nous venions de la rue Mansard, pour me souhaiter le bonsoir. Un soir (peu avant sa dernière maladie), nous nous quittâmes rapidement, car il faisait froid, et un brouilard épais et jaune enfumait la chaussée. Nous étions déjà à dix pas l'un de l'autre, lorsque Berlioz me rappelle : « Heller! Heller! où êtes-vous! revenez! Je ne vous ai pas dit bonsoir sur la pierre blanche! » Nous nous rejoignons et, dans la nuit noire, nous voilà cherchant l'indispensable pavé, qui était d'ailleurs d'une forme particulière. Je tire mes allumettes, mais elles ne prennent pas à cause de l'humidité. Tous deux alors, nous rampons à quatre pattes sur le trottoir, — enfin la fameuse pierre fut retrouvée. Berlioz, avec un grand sérieux, posa le pied dessus et me dit : « Dieu soit loué! je suis dessus. Maintenant, bonsoir! »

Ce fut notre dernier adieu sur le pavé blanc. STEPHEN HELLER.



Protectionnisme artistique



Un aveu d'impuissance, cette pétition d'une Chambre syndicale d'artistes musiciens de Paris, demandant d'interdire l'accès des étrangers aux pupitres de chef d'orchestre et à réduire à la proportion d'un dixième le nombre des instrumentistes étrangers dans les orchestres municipaux.

Comme pour le bétail, on demande des prohibitions. Du reste, la pétition spécifie galamment « un dixième d'étrangers, comme pour les ouvriers ». Or, on ne protège que les faibles.

Si, en ce qui concerne l'intrusion des ouvriers « manuels » étrangers, on comprend encore l'argument d'une infériorité possible des nationaux, résultant du service militaire ou des impôts, il serait difficile, en l'occurrence, d'invoquer cette raison; on ne peut sérieusement objecter que le service militaire puisse entraver l'éducation musicale (généralement terminée avant vingt ans) et qui dépend d'abord du tempérament et du bon enseignement.

Pour ce qui est des impôts et charges, les instrumentistes étant des nomades, allant d'une ville à l'autre, sans se fixer, se trouvent tous sur le même pied et ne paient que les impôts indirects.

La vérité est que le musicien étranger, généralement mieux armé, ne vient en France qu'avec des chances de trouver à s'employer, c'est-à-dire porteur d'un diplôme, d'un prix. C'est, en quelque sorte, une « élite » qui vient se mesurer avec une « moyenne »; et, sortant d'un pays où la vie est à meilleur marché. et les salaires moins élevés, il accepte souvent un engagement dans des conditions pécuniaires, modestes. Cela a amené un avilissement des prix, dont tous, nationaux et étrangers, se plaignent aujourd'hui. Et cette baisse ou insuffisance des salaires se fait sentir, non pas seulement dans les institutions de second ordre, mais aussi dans les grands orchestres de Paris. Les excellents instrumentistes des concerts Colonne et Lamoureux sont très mal payés. Un premier violon touche 120 francs par mois environ, pour jouer par semaine le concert du dimanche précédé de trois répétitions, qui occupent chacune toute une demi-journée. Dans les casinos des plages et villes d'eaux, on donne 200 francs à un violon solo, une clarinette solo, un premier cor, pour jouer tous les jours, sans exception, deux concerts d'une heure, l'opéra, le soir, et très souvent une répétition de deux heures et plus, sans compter les bals. Et ce sont des médailles et des premiers prix de conservatoire qui sont forcés de subir ces conditions. Les musiciens sont traités comme le bétail, et les exigences et la rapacité des tenanciers de casinos s'exercent surtout à leur endroit. S'il faut faire une économie, c'est sur le budget de l'orchestre qu'elle se fera. On engage au rabais, on fait faire double besogne. De là provient la composition absurde de certains orchestres : trois premiers violons, un violoncelle, mais on garde les

deux pistons (qui coûtent moins cher), on ne prend que deux cors, en exigeant qu'ils jouent autant que possible la partie des troisième et quatrième cors; de même, le hautbois unique remplacera au besoin la seconde flûte, absente. Les exécutions marchent à la diable, ficelées de ces expédients grossiers. Je suis bien sûr que les directeurs de théâtres regrettent l'orchestration antérieure à Monteverde.

Ajoutez que le retour des musiciens à Paris, centre des engagements, a lieu à leurs frais, qu'ils doivent faire plusieurs jours d'avance des répétitions d'ensemble à titre gratuit, le salaire ne commençant à courir que du jour de la première exécution publique; ajoutez encore que, dans la plupart des traités, la direction stipule que l'engagement est d'une durée telle, tandis que le traitement ne sera servi que pour une durée plus courte. Ainsi, en Auvergne, — j'ai l'habitude de ne parler que de ce que je connais personnellement, — les musiciens ont séjourné trois mois d'été pour toucher un salaire de deux mois et demi! Cela était contenu, paraît-il, dans les clauses de l'engagement. Il n'y a pas deux façons de qualifier cela : c'est de l'escroquerie. Et quand ils ont voulu protester auprès du tenancier, — un archi-millionnaire, seul concessionnaire des eaux, — celui-ci a répondu : « C'est un usage à mon casino et je m'en trouve bien ».

Si l'on veut faire un syndicat pour sauvegarder les intérêts et la dignité des instrumentistes, c'est de ce côté qu'il faut diriger ses efforts. Tâcher d'empêcher ou au moins de réduire cette exploitation de toute une classe de travailleurs, dont les études préparatoires ont exigé tant de temps et de sacrifices.

Quant à proscrire les étrangers, cela est puéril et n'aboutirait qu'à rabaisser le niveau moyen, déjà pas si élevé pourtant, des orchestres. Il faut reconnaître qu'il serait bien difficile de former des orchestres sérieux sans le concours des étrangers. Voyez-vous les orchestres Colonne et Lamoureux sans les archets belges et hollandais? Si les instruments à vent sont joués avec plus de charme, de distinction par les musiciens français, le violon et le violoncelle des pays du Nord l'emportent par la beauté du son, la noblesse de l'archet, et les prohibitions n'y changeront rien. S'il vous faut un impôt, frappez-en les « impresarii », mauvais patriotes qui ne rougissent pas d'employer des étrangers par sordide économie, mais non pas ces étrangers qui ne prennent la place de personne, quand ils apportent, à conditions égales, un talent supérieur. MARCEL RÉMY.



CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Après les tournées triomphales à l'étranger, Sarasate revient toujours... à ses premières amours, à ce Conservatoire, où il puisa les belles traditions de notre école de violon. Son maître Alard lui inculqua cette élégance qui est une des qualités maîtresses de son talent et cette technique absolument irréprochable qui fait l'admiration de tous ceux qui l'ont entendu. Mais en lui était innée cette facilité absolument extraordinaire avec laquelle il se joue de toutes les difficultés. Il manie l'instrument avec une telle aisance, avec une absence d'efforts si complète que l'artiste et le violon ne font qu'un. La suite de Joachim Raff n'est certes pas une des meilleures pages du compositeur allemand; mais un violoniste ne peut pas toujours se confiner dans l'exécution des concertos de Beethoven et de Mendelssohn, ces deux maîtresses pages. Il y a bien encore le concerto et la *Symphonie espagnole* de Lalo, le concerto de Max Bruch, celui de Saint-Saëns; mais Sarasate les a fait entendre fort souvent. On connaissait peu ou point, au contraire, cette suite de J. Raff; Sarasate a voulu la réveler au public du Conservatoire. Si l'œuvre a été trouvée inférieure, l'artiste a été jugé supérieur. Pour nous, nous aurions préféré lui voir exécuter le beau concerto de Johannes Brahms, qui est si peu connu à Paris.

Dans la première partie de la suite, sorte de mouvement perpétuel où les notes volent serrées, rapides, l'exécution a été d'une aisance

incroyable. L'auditeur était littéralement subjugé par ce staccato vertigineux, enlevé par un archet magique. Le second morceau débute par une marche dans laquelle de larges accords du violon solo se détachent à découvert; la mélodie qui suit immédiatement est banale, mais si bien chantée par le virtuose qu'on oublie un peu l'imperfection de la composition. Quelle sûreté, quelle égalité dans cette suite de trilles non interrompus et quelle merveilleuse justesse dans les notes les plus aiguës! La phrase langoureuse, accompagnée par les *pizzicati* de l'orchestre, est d'une meilleure venue.

L'andante n'est qu'une longue mélodie en mineur, rappelant quelque peu certaine élégie d'Ernst, mais beaucoup moins concise, et se répétant par trop. Sarasate l'a dite avec une pureté de son et un charme indicibles.

Le finale, comme le premier morceau, est un mouvement perpétuel, sur lequel se greffe une phrase mélodique des violoncelles. Le prestigieux talent du virtuose lui a donné un haut relief.

Ce n'est pas par la puissance du son que Sarasate se fait surtout remarquer, mais bien par cette pureté à nulle autre pareille, qui pourrait faire dire que son violon possède « une voix d'or ».

Sarasate, Joachim, Ysaye, voilà les rois du violon!

Dans cette même séance de la Société des Concerts, on a entendu la symphonie en *fa* de Beethoven, les airs de ballet, avec chœurs du *Prince Igor* de Borodine, deux chœurs sans accompagnement, admirablement chantés cette fois : l'*Ave verum* de Saint-Saëns et *Fuyons tous d'amour le jeu* de R. de Lassus, et l'ouverture d'*Obéron*.

On sait que le *Prince Igor* ne vit le jour qu'après la mort de Borodine (1887), et que ce furent ses amis Rimsky-Korsakow et Glazounow qui complétèrent l'œuvre. Avant d'écrire cet opéra, Borodine avait compulsé nombre de matériaux ayant trait à l'expédition des princes russes contre les Polovki, peuple nomade qui, au XIIe siècle, avait envahi les principautés russes. Il avait surtout recueilli des mélodies absolument originales; on assure même que le célèbre voyageur Hunfalvi lui avait communiqué des mélodies de l'Asie centrale. La trace s'en fait sentir très profondément dans les airs de ballet avec chœurs que la Société des Concerts faisait entendre pour la première fois. Aussi existe-t-il une grande intensité de couleur dans ces danses polovtsiennes, où apparaissent certains instruments primitifs, remplacés par l'harmonica, la harpe, le tambourin, le triangle, etc... Dans cette moisson de chants asiatiques, Borodine a puisé à pleines mains et il les a instrumentés très habilement. Les chœurs ont une partie prépondérante, fort mouvementée, dans laquelle les intonations et les rythmes sont empreints d'originalité. Comme dans presque toutes les mélopées orientales, le mode mineur domine. On a, par moments, la sensation d'une foule gesticulant, hurlant; puis une jolie phrase mélodique d'une langueur exquise, accompagnée par les *pizzicati* de l'orchestre, fait songer aux danses si typiques des almées; enfin le tout se termine par une conclusion brillante et éclatante. C'est une page de la vie de ces peuplades sauvages et guerrières, vie si différente de la nôtre; le tableau qu'en a tracé Borodine est saisissant. HUGUES IMBERT.



Au concert d'Harcourt, mercredi, une *Marche triomphale* quelconque de M. Bérou, l'*adagio* de la suite en *ré* de Bach, pris un peu lentement par M. d'Harcourt : le *crescendo* des dernières mesures ne ressortait pas assez. En revanche, le *scherzo* de l'*Eroïca* de Beethoven a été rendu avec une précision et des nuances dont il faut féliciter M. d'Harcourt; nous nous étonnons, toutefois, de ce qu'il batte à 6/8 un *scherzo* de Beethoven. La *Légende* pour piano, orgue et orchestre de M. Pfeiffer est une œuvre honorable, grise par l'intervention un peu lourde de l'orgue dans l'orchestration. Il y a un joli thème à la Mendelssohn, puis des intentions descriptives, des tremolos de terreur, des effets de cloches; tout cela est bien agencé et ne manque pas de goût, ci ce n'est, par exemple, les appels de cuivre bien vulgaires en voulant être tragiques. M. Pugno tenait la partie de piano avec sa clarté habituelle.

Notons encore la *Pastorale* de M. Syme, dont nous avons parlé lors du concert à l'Institut des aveugles. Le public a fait une véritable ovation à l'auteur. Celui-ci, exemple étonnant de ce que peut un tempérament dans les conditions les plus défavorables, est aveugle et a fait cependant des études complètes de composition avec M. Arthur Coquard, qui conduisait l'orchestre.

Citons Mlle Pack, qui a chanté les stances de *Sapho* et des mélodies de M. Pfeiffer; Mme Lovano dans un air de Hændel; une interminable ouverture de M. Weckerlin, dans laquelle passent et repassent des thèmes de Weber à peine démarqués et orchestrés de

façon rudimentaire. Est-ce un hommage singulier à Weber, qu'elle porte le nom : *Weber-Ouverture?* Nous avouons ne pas bien saisir la portée d'une composition de ce genre. L'auteur la conduisait, et le public lui a fait bon accueil. M. R.



Au second concert de la Société philarmonique de Reims, à côté de la *Rebecca*, scène biblique de César Franck, on a entendu nombre de pages de Théodore Dubois : la deuxième suite de la *Farandole*, — *Hylas*, poésie d'Ed. Guinaud, d'après Théocrite, etc... Le succès a été considérable pour l'éminent compositeur, qui assistait au concert et auquel on a fait une véritable ovation. L'interprète de ces œuvres, Mlle Eléonore Blanc, a été très applaudie.



Soirée charmante et des plus intéressantes, le 4 février, chez M. et Mme Edouard Colonne. Au programme : Le *deuxième concerto* pour violoncelle de Hollmann, joué admirablement par l'auteur ; — des pages exquises de Gabriel Fauré, accompagnées par le maître lui-même et chantées délicieusement par Mmes Ed. et Mathilde Colonne, — les *Soirs*, quatre pièces pour piano, divinement exécutées par l'auteur, M. Raoul Pugno, — et enfin plusieurs compositions de Benjamin Godard.



La commission supérieure des théâtres chargée d'étudier, de concert avec l'administration, le moyen de procéder à la réfection immédiate des décors de l'Opéra, s'est décidée pour les huit ouvrages suivants : *Roméo et Juliette*, *Aïda*, le *Prophète*, l'*Africaine*, *Don Juan*, le *Freischütz*, le *Cid*, et *Patrie!* La réfection de ces décors, estimée 350,000 francs, eût entraîné, si l'Etat l'avait prise à sa charge, une demande exceptionnelle de crédits. Mais les directeurs de l'Opéra se sont offerts à assumer cette dépense, à la condition que le gouvernement supprimerait les matinées du dimanche. MM. Bertrand et Gailhard se sont engagés, en outre, à organiser par an quatre représentations gratuites. Ces conditions ont été acceptées. L'Opéra sera donc tenu de fournir, d'ici le 31 décembre 1899, les décors, non seulement des huit ouvrages en question, mais de sept autres dont la réfection lui est imposée par le cahier des charges, ce qui fait en tout quinze ouvrages. MM. Bertrand et Gailhard devront les livrer dans l'ordre suivant : deux opéras dans le cours de 1894, trois en 1895, en 1896 et en 1897, deux en 1898, deux en 1899. — La commission a ensuite émis le vœu que le ministère des travaux publics procède immédiatement et simultanément à l'aliénation des terrains de la place Louvois et de la rue Richer, le danger d'incendie étant au moins aussi grand pour le magasin des décors de l'Opéra-Comique qu'il l'était pour celui de l'Opéra.



L'engagement de Mme Landouzy à l'Opéra-Comique prend fin au mois de juin : il ne sera pas renouvelé.

Les gaietés de la critique musicale :

Voici en quels termes M. H. Barbedette parle dans le *Ménestrel* des fragments de *Parsifal* exécutés au dernier concert Colonne.

Les préludes de Wagner sont généralement fort ennuyeux (à part le prélude de *Lohengrin*, qui est d'une idéale perfection). Un Allemand qui a passé sa matinée à lire les plus beaux passages du *Monde en tant que représentation et volonté* de Schopenhauer, ou la *Quadruple Racine de la raison suffisante* du même auteur, peut, dans son après-midi, goûter un charme infini aux préludes de Wagner, y découvrir de lumineuses clartés et s'y rafraîchir comme à une source vive. Mais tant que l'esprit français n'aura pas été absolument perverti par les importations d'outre-Rhin, il a besoin de se repaître de clartés moins obscures. La grande scène religieuse passe, aux yeux des adeptes, pour être le chef-d'œuvre du divin dans l'art. L'introduction-marche, qui a plus d'une analogie avec l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, en a le caractère scolastique et massif ; nous trouvons que l'intérêt ne se fait jour qu'au moment où le chœur intervient ; l'entrée des chevaliers est vraiment une très belle chose. Ces voix humaines, soutenues par un rythme puissant et obstiné, ont un effet admirable, effet qui devient irrésistible lorsqu'elles s'éloignent dans une douceur infinie. Ce qui suit n'est plus que redites et confusion.

BRUXELLES

Au deuxième concert du Conservatoire, M. Gevaert avait consacré entièrement le programme à Beethoven. Deux symphonies, l'*héroïque* et la *septième*, le chœur des prisonniers et le grand air de Léonore de *Fidelio*. Je ne sais si l'exécution de dimanche aura confirmé les impressions que j'ai emportées de la répétition générale, mais il me

semble avoir entendu déjà les deux symphonies exécutées avec plus de fini et d'ensemble. Les entrées ont laissé beaucoup à désirer, l'ensemble était cahoté. Ces imperfections n'ont pas empêché ces deux belles œuvres d'émouvoir profondément, et particulièrement la rayonnante et si vivante symphonie en *fa* que Wagner appelait l'*Apothéose de la danse;* prenez, bien entendu, le mot *danse* dans son sens le plus élevé. Et le fait est qu'il y a d'un bout à l'autre de cet incomparable tableau symphonique, une intensité de rythme tout à fait extraordinaire. Dans aucune autre de ses symphonies, Beethoven n'a employé d'une façon aussi continue les timbales. Dans le finale, presque chaque mesure est scandée par ses roulements ou ses coups secs. Il y a là un détail très caractéristique d'instrumentation.

Le beau chœur des prisonniers de *Fidelio*, dont la phrase initiale a un caractère expressif singulièrement poignant, a été chanté avec beaucoup de sentiment par les chœurs de la classe d'ensemble.

Quant à l'air du deuxième acte, Mlle Marin, élève de Mme Cornelis, l'a chanté avec vaillance; mais elle n'a encore ni la voix ni l'autorité qu'exige cette page éloquente, l'une des plus difficiles d'ailleurs du grand répertoire dramatique. Le public lui a tenu compte généreusement de sa bonne volonté. M. K.

⚜

Les répétitions de *Tristan et Iseult* sont poussées avec fébrilité au Théâtre de la Monnaie. La direction est absolument décidée à passer avec l'œuvre de Wagner à la fin de février ou dans les premiers jours du mois de mars. Les artistes ont commencé les répétitions d'ensemble au piano et dans quelques jours on descendra en scène. Les répétitions d'orchestre sont moins avancées. On en est encore à la lecture des parties auxquelles président MM. Philippe Flon et Léon Dubois, ce qui promet des études soignées et intelligentes. On espère pouvoir commencer les répétitions d'ensemble de l'orchestre la semaine prochaine.

⚜

Très aimable et très artistique soirée, lundi dernier, chez Mme Le Kime, mère de notre excellent secrétaire-administrateur.

Mlles Louise et Jeanne Douste de Fortis, de passage à Bruxelles, ont émerveillé l'auditoire par leur jeu si souple et si varié, qui a fait sonner admirablement le nouveau piano Mascagni, de la maison Kaps. Mais la surprise de la soirée a été d'entendre les deux charmantes pianistes se transformer en cantatrices; Mlle Jeanne Douste particulièrement, dont la voix fraîche et pleine de promesses, a un charme jeune, très séduisant, s'est révélée excellente diseuse dans un lied de Massenet et d'autres pièces de chant. On a entendu aussi Mlle Julie Decré, qui a chanté avec sentiment et de sa belle voix les *Rêves* de Wagner; enfin, *last not least*, Mme Fanny Vogri, l'excellent professeur de chant, qui a dit d'une voix admirablement stylée un air des *Vêpres siciliennes* et un air de la *Cenerentola*.

Bref, soirée pleine d'attrait, et qui laissera un charmant souvenir à ceux qui y ont assisté.

M. K.

⚜

L'autre soir, à la Grande-Harmonie, concert organisé par le Cercle symphonique, sous la direction de M. J.-B. Colyns, qui a fait exécuter l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* de Wagner et l'ouverture d'*Ossian* de Niels Gade. Mlle Mary Galiot, élève de M. Camille Gurickx, a remporté un succès très-vif à ce concert, dans l'exécution de la *Fantaisie hongroise* avec orchestre de Liszt.

Egalement au programme : Mlle Van Hoof, qui a chanté très bien, et M. Devaux, qui a une jolie voix de ténor.

⚜

La deuxième séance de musique classique pour instruments à vent et piano, donnée par MM. Anthoni, Guidé, Poncelet, Merck, Neumans et De Greef, aura lieu le dimanche 11 courant (jour du grand carnaval), à 1 h. 1/2 très précise, avec le gracieux concours de Mlle Kempees, cantatrice, et de M. Léon Vanhout, professeur d'alto au Conservatoire de Bruxelles, et de MM. Achille Lerminiaux, Enderlé, Henri Merck, Nahon et Fonteyne.

En outre de l'air de *Samson et Dalila*, chanté par Mlle Kempees, d'une ballade de Schubert et d'un *Lied* nouveau de Vincent d'Indy, exécutés par M. L. Vanhout, on y entendra la *Triptique symphonique* de J. Blockx, première exécution, dont la description sera jointe au programme.

⚜

Le prochain (troisième) concert du Conservatoire sera consacré, ainsi que nous l'avons déjà annoncé, à l'œuvre de Charles Gounod. M. Gevaert y fera exécuter la symphonie du regretté maître, les chœurs pour l'*Ulysse* de Ponsard et le *Sanctus* de sa grande messe.

Au quatrième concert (dimanche des Rameaux), le programme porte, outre la *Neuvième Symphonie*, le concerto pour piano en

mi bémol de Beethoven, lequel sera exécuté par M. Camille Gurickx, qui a succédé au Conservatoire à Auguste Dupont.



Ce soir, au Cercle artistique, aura lieu la première audition de *Merlin,* opéra en trois actes, poème de M. L. Bonnemère, musique de M. Emile Chevé, grand prix de composition de la ville de Paris, avec le gracieux concours de Mme Lefebvre-Buol, de MM. Isouard, Ghasne et Dinard, du théâtre royal de la Monnaie, et de MM. Merloo, harpiste, et Maes, organiste du théâtre de la Monnaie.

Le piano sera tenu par l'auteur.



Mlle Louise Derscheid, la pianiste bien connue, organise, avec le concours de MM. Colyns et Jacobs, trois séances de musique de chambre, qui auront lieu à la Grande-Harmonie. La première est fixée au 15 février. Mlle Derscheid et M. Ed. Jacobs y feront entendre toute la série des sonates pour piano et violoncelle de Beethoven.

Rappelons que c'est dimanche prochain, 28 février, qu'aura lieu, à 1 h. 1/2, le troisième Concert populaire, avec le concours de M. César Thomson, qui exécutera pour la première fois à Bruxelles, le concerto pour violon et orchestre de Brahms, œuvre dans laquelle il a obtenu d'énormes succès en Allemagne.

Répétition générale, samedi, à la Grande-Harmonie.



CORRESPONDANCES



ANVERS. — Les journées du carnaval, si elles ont été fructueuses pour la direction de notre Théâtre-Royal, ne nous ont guère fourni d'intérêt artistique. Des deux nouveautés qui viennent à peine de paraître sur l'affiche, *Sapho* et *Amour de Fée*, la dernière n'a plus été reprise ; et, pourtant le charmant ballet de E. Agniez méritait un meilleur sort. Il y a même lieu de s'étonner que le musicien ait pu s'inspirer d'une si mince donnée. Sa partition est d'une orchestration délicate et les mélodies ont de la distinction.

Tout le succès est allé à notre Opéra flamand qui, en montant le *Vaisseau-Fantôme*, a fait un coup de maître. Le mardi-gras, la salle avait pris l'aspect d'une soirée de gala. Succès pour nos jeunes artistes, ainsi que pour l'orchestre qui, sous l'habile direction de M. E. Keurvels, fait merveille.

Notre scène lyrique flamande déploie une activité rare. C'est ainsi qu'on nous promet pour le 15 courant *Mélusine*, la nouvelle œuvre de Frans Gittens et Em. Wambach. Puis, le jeudi-saint nous aurons un grand concert de musique religieuse où seront exécutés le *Requiem* et l'*Ave Maria* de Peter Benoit. Ces deux œuvres du maître flamand n'ont plus été entendues depuis de longues années. Au Théâtre flamand, il y a tous les éléments nécessaires pour en réaliser une brillante exécution.

Les Concerts populaires annoncent pour le 18 courant une nouvelle audition. Le principal attrait du programme sera l'exécution de la 1re Symphonie de Brahms, ainsi que d'une œuvre rarement jouée de Beethoven, le Concerto pour piano, violon et violoncelle. A. W.



BERLIN. — M. Weingartner, complètement rétabli de son indisposition, a repris le bâton de chef d'orchestre pour diriger le dernier concert de la chapelle royale. Celui-ci a été ouvert par la brillante ouverture d'*Euryanthe*, que Weingartner prend dans un mouvement très vif. Ensuite une œuvrette de Glinka : *Kamarinskaja*, fantaisie sur deux thèmes populaires russes; puis, « pour la première fois », la cinquième symphonie en *si* bémol de Schubert (sans timbales ni trompettes!) conçue d'un bout à l'autre dans le style Haydn-Mozart. On y retrouve même, dans le menuet, presque note pour note, la belle progression harmonique qui termine la seconde partie de la symphonie *Jupiter*.

La seconde partie du concert était consacrée à Beethoven : la huitième symphonie en *fa* et la grande ouverture de *Léonore*, que Weingartner a dirigées dans la perfection.

Avec les Quartette-Abend de Joachim, les concerts Weingartner sont certainement ce qu'on entend de meilleur à Berlin en fait de musique. Nous ne plaçons guère à la même hauteur les concerts philharmoniques, qui ont beaucoup perdu depuis la retraite de Hans von Bülow.

A la Philharmonie (concerts de Mansteadt), nous avons entendu, cette semaine, comme œuvres principales : le finale de la *Walküre*, la *Tannhæuser-Marsch*, la suite *Peer Gynt* de Grieg, dont on a bissé chaque fois la danse d'Anitra, les ouvertures d'*Obéron*, de *Guillaume Tell*, de *Rosamonde*, de la *Flûte enchantée*, du *Songe d'une nuit d'été* et les symphonies en *si* bémol de Haydn et en *ut* mineur du grand maître Brahms, malheureusement mal exécutée.

Jeudi dernier, quatuor Joachim. D'abord un quatuor en *si* bémol de Haydn, un de ses meilleurs; à y distinguer surtout le profond adagio en *mi* bémol, qui annonce déjà Beethoven. Puis, le sextuor en *sol* majeur de Brahms, une perle de la musique de chambre et qui, quoi qu'on en dise, est bien à la hauteur du premier sextuor en *si* bémol. Le quintette en *ut* majeur de Beethoven terminait le concert. Les quartettistes nous ont donné une

exécution merveilleuse du scherzo. Joachim prend très vite le finale avec ses rythmes à la... Meyerbeer et ses cadences à la... Rossini !

Ainsi qu'il le fait chaque année, Joachim partira prochainement pour une tournée de concerts en Angleterre. Il ne nous reviendra qu'au commencement d'avril, pour donner sa dernière séance de quatuors.

La « première » des *Medici* de Leoncavallo est toujours retardée par la maladie de M. Sylva. On vient de confier la partie de ténor à M. Emile Götze. La Cour assistera à la première représentation.

Hans von Bülow, accompagné de sa femme, est parti pour le Caire, la semaine dernière. Tous nos souhaits pour le prompt rétablissement du grand artiste. E. B.

DRESDE. — Sous la direction du compositeur lui-même, la *Kapelle* exécutera, demain soir, la symphonie dramatique de Rubinstein. Espérons que, peu à peu, le Théâtre de la Cour suivra l'exemple donné par d'autres. La scène de Stuttgart prépare pour le 21 février, à l'occasion du jour de naissance du Roi, une représentation des *Macchabées*. C'est Mlle Elisa Wiborg, la charmante prima donna formée par Mlle Hænisch, de Dresde, qui interprétera la partie de Noémie. En attendant quelque grande œuvre digne de figurer dans les fastes du théâtre de la Florence allemande, nous aurons vendredi un acte, *Marga*, dû à M. Pittrich, répétiteur des chœurs. Certes, il est bon d'encourager la jeunesse, mais les maîtres doivent-ils pour cela rester dans l'oubli ?

Le nouveau directeur du *Dresdner Orpheus*, M. Albert Kluge, a placé en tête de son programme, jeudi, l'ouverture de *Herrat*, de F. Draeseke, et cette intelligente initiative ne saurait qu'être approuvée et imitée. On donne trop peu ici les œuvres des compositeurs dresdois ou habitant Dresde. *Henri le Lion*, de Kretschmer, a été considéré par le public comme un à propos, eu égard aux circonstances de ces derniers jours. Les journaux annoncent l'arrivée prochaine de Mme Albani, puis du couple Sarasate-Marx. ALTON.

GAND. — Samedi a eu lieu au Conservatoire une intéressante audition des lauréats des derniers concours.

Trois élèves de la classe de piano, élèves de feu M. Heynderikx, s'y sont fait entendre. Elles nous ont permis d'apprécier une dernière fois la haute valeur de l'enseignement donné par leur maître regretté. Mlle Liem a joué le premier allegro du concerto en *sol* majeur, Mlle Van Avermaete le premier allegro du concerto de Chopin, et Mlle Verhulst le caprice brillant de Mendelssohn.

Parmi les élèves des classes de chant, on a surtout remarqué Mlle Stockfisch, lauréat de la classe de chant néerlandais de M. Nevejans. Depuis longtemps, le Conservatoire n'avait pas produit une élève aussi distinguée. Mlle Stockfisch a une voix de contralto superbe qu'elle manie avec la plus grande aisance. Un brillant avenir est réservé à cette jeune artiste si elle veut continuer à travailler.

Les deux élèves de la classe de chant de M. Bonheur avaient un défaut commun, celui de forcer la voix dans les registres élevés.

Signalons enfin une marche turque pour trois bassons exécutée par les élèves de la classe de M. Blaes.

L'ensemble de l'audition a été très satisfaisant et laisse une excellente impression de la solidité de l'enseignement qui se donne au Conservatoire.



LIÉGE. — LE CHANT DE LA CLOCHE de M. Vincent d'Indy a été exécutée le 2 février, au Conservatoire, sous la direction de M. Sylvain Dupuis. La salle était pleine à s'écrouler. L'œuvre de bienfaisance qui bénéficiait de la fête, peut se féliciter.

L'impression générale a été celle-ci : L'œuvre est magistrale, plutôt cependant d'un maître en l'art d'orchestrer que d'un maître en l'art musical, architecture de sons élevant le temple d'une idée. C'est savant et quelquefois banal ; très fouillé et les lignes fuient ; ce n'est d'aucune école, sans être néanmoins très personnel ; le descriptif y est délibérément cherché et les parties descriptives sont les moins réussies, si l'on en excepte « l'incendie » du cinquième tableau. Il y a de très grandes beautés, mais noyées dans le détail, détail plus touffu que riche. Il faut avouer que l'œuvre n'a guère plu. M. Vincent d'Indy, dans ce *Chant de la cloche*, fait un peu l'impression d'un musicien très « ferré », ayant de la poésie et qui manquerait d'esthétique. L'esthétique, c'est la pensée, et ici la pensée, c'est-à-dire, en somme, l'unité, est absente ou du moins ne se laisse point suffisamment sentir. Pour tout dire en un mot, il y a dans cette œuvre, au point de vue de l'art, plus de beautés que de beauté.

On est empoigné par le début du prologue ; puis l'impression ne se soutient pas. Le tableau du Baptême est gracieux ; celui de l'Amour (rêverie de Wilhelm et de Léonore) contient des phrases d'une douce et grande poésie, mêlées de quelque banalité. C'est un des meilleurs passages ; tandis que le tableau de la Fête, avec le défilé de corporations, sur des rythmes assez quelconques et donnant l'impression de fantoches, est incontestablement le moins bon. J'en passe. Le tableau de la Mort du fondeur Wilhelm a de belles phrases, superbement chantées par M. Demest. Le Triomphe final offre assez d'intérêt pour qu'on puisse trouver dans l'œuvre une réelle gradation. Le discours de maître Dietrich, « docteur en droit romain », affirmant qu'aucun son ne pourra sortir de la cloche, est d'un fin comique. Quant au convoi funèbre, nous voudrions signaler une fois pour

toutes la maladresse des compositeurs qui intercalent dans leurs œuvres le plain-chant liturgique. Il faut être fort pour porter ce voisinage et résister à cette comparaison! Devant l'ineffable poésie et la grandeur du chant funèbre, *In paradisum*, que le compositeur fait chanter dans le cortège qui porte le corps du fondeur Wilhelm, sa musique semble terne, compliquée, fatiguée; ce qui avait paru poignant, devient artificiel; or, cette impression ne lui rend pas justice. Il ne faut pas enchâsser ce dur et transparent cristal du plain-chant dans la trame ondulée, moirée, peignée et multicolore de certaines œuvres contemporaines.

Le son « clair et grave » de la cloche, mise en mouvement par l'âme du fondeur et qui doit retentir pour terminer l'apothéose du génie de Wilhelm, a été malheureusement figuré par un bruit de ferraille rappelant, à s'y méprendre, les coups de marteaux sur une chaudière en construction. Excellente cloche de sabbat! Le passage qui suit, où « un calme profond renaît dans les esprits », comme dit le résumé du poème, est le meilleur de toute la partition.

A part cette malencontreuse cloche, l'exécution a été ce qu'on devait attendre du zèle et de l'intelligence de M. Sylvain Dupuis. L'orchestre a surmonté sa tâche, vraiment rude; les chœurs de la Légia et des dames amateurs en ont fait autant de leur côté (les chœurs étaient souvent écrits trop haut pour les voix).

En somme, soirée artistique et, une fois de plus, initiative intelligente du directeur des Nouveaux-Concerts. J. M.



LONDRES. — Le Queen's Hall a rapidement conquis la faveur du public, et c'était à prévoir. En cette salle somptueuse, bien éclairée, les auditeurs jouissent d'un confort qui n'est pas à dédaigner et, par-dessus tout, l'acoustique est irréprochable. Que faut-il de plus, sinon de bons concerts, pour lui assurer, avec le succès, de bonnes recettes.

Mardi dernier, la société « The Bach Choir », qui compte environ, chœurs et orchestre, trois cents exécutants, donnait pour la première fois une audition de la messe en *sol* majeur (op. 46) de C. V. Stanford, dirigée par le compositeur lui-même. Cette œuvre renferme maintes parties intéressantes et, en première ligne, le *Kyrie Eleison*. Quatre mesures, confiées aux cors et aux clarinettes d'abord, aux violoncelles et aux basses ensuite, lui servent d'introduction, et ce motif reparaît durant tout le développement du *Kyrie* en contrepoint, avec l'accompagnement des instruments à cordes, des bois et des cors. Succèdent cinq mesures, entamées par les chœurs et reprises aussitôt à la tierce, qui expriment bien une sorte d'extase. Les moyens employés sont peu recherchés, mais leur grande simplicité donne à l'ensemble un charme mystique tout particulier. La seconde partie du *Credo* et le *Sanctus* sont aussi des parties méritantes.

Les soli étaient confiés à miss Esther Palliser, miss Marie Brema, MM. William Shakespeare et Norman Salmond.

Le bel orgue, construit par MM. Hill and Son, est absolument remarquable par le velouté du son et était joué par M. Fr. Cliffe.

La deuxième partie du concert comportait le finale du premier acte de *Parsifal*. L'exécution a beaucoup laissé à désirer, par le manque de précision, et, bien que ce soit la deuxième fois que le Bach Choir se fasse entendre dans ces pages admirables, l'impression générale n'a pas été bonne. M. Norman Salmond chantait tour à tour les parties de Gurnemanz et de Titurel. M. William Shakespeare personnifiait Parsifal et M. David Bispham Amfortas.

Le deuxième concert de cette importante société, qui se trouve sous le haut patronage de la reine, est annoncé pour le 15 mars. On y entendra la *Passion* (selon saint Mathieu) de Bach. Cette œuvre sera interprétée dans le texte allemand. Mme Fillunger, miss Maria Brema, MM. David Bispham et Norman Salmond prêteront leurs concours à cette importante exécution.

Au Monday Popular Concert, le quintette de Brahms en *sol*, pour instruments à cordes, op. 111. Lady Hallé et MM. Ries, Gibson, Hobday et Piatti s'y sont fait vivement applaudir. L'impression a été telle que le quintette a été unanimement redemandé. Il sera redonné au prochain Saturday concert, le dernier de cette saison pour lady Hallé. Joachim la remplacera dès lors pour les autres « Monday et Saturday audiences ».

M. Léonard Borwick a joué d'une façon remarquable les *Fantasiestücke* de Schumann, op. 12. Ces poèmes sans paroles, car je ne puis pas appeler autrement ces pages colorées qui éveillent en notre âme je ne sais quelles émotions de tendresse, d'amour, de passion, ont été jouées avec la compréhension la plus parfaite. L'exécution de M. Borwick le range parmi les meilleurs interprètes de Schumann. Le concert se terminait par la sonate en *la* pour piano et violon, op. 12, n° 2 de Beethoven.

César Thomson a fait ici très grande impression. Au dernier London Symphonie Concert, il a joué le concerto en *la* mineur de Carl Goldmark. Cette œuvre remplaçait désavantageusement le concerto de Brahms que le violoniste avait d'abord annoncé. Son talent a été mieux encore en évidence dans la fantaisie de Paganini et le *Non piu Mesto* de Rossini.

M. Bosse, ancien directeur du Palace Theatre, a quitté Londres pour prendre la direction du *Brussels Palace of Variety*. Bruxelles sera donc dotée à son tour d'une scène où pourront se donner les ballets anglais, une des grandes attractions de nos théâtres. Souhaitons bonne chance au nouveau directeur. A. Le Kime.

MARSEILLE. — « Ce qui doit arriver, arrive à l'heure dite... » chantent les prophètes d'opéra. Nous avons pu constater la vérité de cet axiome par l'événement survenu, ces temps derniers, à notre Grand-Théâtre. La direction Lestellier a suspendu ses représentations et ses paiements au commencement du mois de janvier. Comment aurait-il pu en être autrement? Dès la première heure, les plus mauvaises fées avaient environné son berceau, et il eût fallu une constitution autrement forte que la sienne pour résister à leurs malignes influences. Autorité directoriale partagée entre on ne sait combien d'associés et de commanditaires, tous plus ignorants les uns que les autres, en butte encore aux charges écrasantes d'un règlement ridicule, troupe au rabais, à peu près sans valeur, et sans action, par conséquent, sur le public, voilà les belles conditions dans lesquelles s'était ouverte la saison lyrique chez nous. Il fallait être fou, trois fois, pour accepter une telle entreprise, et le fait de s'y être risqué constitue un titre peu à l'honneur de l'intelligence et du jugement de ceux qui l'ont osé.

A la suite de l'affaire, les artistes se sont constitués en société, et, après bien des peines, ils ont pu obtenir de la municipalité un adoucissement notable aux conditions écrasantes du cahier des charges primitif. Ils ont ainsi rouvert, ces jours derniers, avec *Sigurd*, que la présence de M. Reyer ici a pu les aider à remonter. Mais arriveront-ils à vaincre le courant d'indifférence du public et à le ramener au théâtre?...

Cette catastrophe inévitable, que les plus intéressés ont été seuls à ne pas prévoir, vient faire constater une fois de plus la curieuse fatalité qui pèse sur les théâtres lyriques et les met régulièrement aux mains des gens les moins faits ponr les diriger et y réussir. Cette fatalité ne frappe pas d'ailleurs que les théâtres d'opéra; elle s'étend trop souvent, hélas! sur toutes les choses de la musique et de l'art en général — sans compter les autres encore. Combien d'exemples navrants et comiques à la fois nous en pourrions citer, n'est-ce pas?...

Nos deux sociétés de quatuors nous ont donné à leurs dernières séances, comme œuvres marquantes, d'une part, chez M. Roche, un trio pour orchestre de Mozart, le douzième quatuor de Beethoven et un trio pour piano de M. Auguste Caune. Celui-ci est un auteur du crû, musicien de tempérament plus que d'acquis, lequel, sans études spéciales proprement dites, par la seule force de son goût passionné, par une assimilation intelligente des belles œuvres, est parvenu à mettre au jour un certain nombre de productions importantes, fort supérieures à ce qu'est ordinairement la musique d'amateur. Le trio en question n'est pas mal, mais le point culminant de l'œuvre de M. Caune se trouve dans une grande messe avec chœurs, orgue et orchestre, qui renferme des pages magistrales et d'une beauté accomplie.

D'autre part, la Société Lautier a donné le septuor de Beethoven, qui, pour « jeune » qu'il soit, possède encore bien du charme et fait bien de l'effet, surtout quand il est entouré de compositions aussi vides que le quatuor (op. 66) de Rubinstein, ou aussi pénibles et compliquées que le quatuor en *ré* de César Franck, celui-ci, donné de nouvelle audition. Cette troisième épreuve n'a nullement modifié mon appréciation sur une œuvre intéressante et élevée certainement, mais recherchée à outrance, percluse de modulations et d'altérations à faire saigner l'oreille, bourrée d'intentions et de combinaisons, mais qui m'apparaît comme le produit d'un art plus artificiel que vraiment senti, pénétrant, inspiré.

A nos concerts d'orchestre, tout n'est pas rose non plus. Là aussi, il est plus d'un esprit égaré et il se fait plus d'un faux pas. Voilà-t-il pas que nous sommes en passe d'être privés de la *Neuvième!* Cette *Neuvième*, qu'on n'a pas entendue ici depuis dix ans tout juste (et dont nous dûmes l'exécution alors à un homme de valeur, M. A. Elbert, qui avait réuni en sa main le théâtre et les concerts sous une direction, par extraordinaire, artiste et intelligente), cette *Neuvième*, dis-je, n'était pas vue d'un bon œil, — oh, non! — par notre Société artistique. On lui reprochait, que sais-je, d'être bien longue, sans doute, de ne pas « faire le sou », peut-être, comme à un simple *Orphée*, ou à quelque pauvre diable de Bach, de Hændel ou de Schumann. Mais la presse et les amateurs ont tellement réclamé cette *Neuvième*, ils en ont si bien taillé et promené les notes en scie insistante et lancinante sur les crânes obstinés de nos concertistes, que ceux-ci avaient fini par céder et que le chef-d'œuvre était promis pour la saison actuelle. On avait même fait les choses dignement. Déjà les huit premières symphonies avaient été dressées comme un noble portique devant le sanctuaire, préparant l'initiation et le recueillement nécessaires pour y pénétrer.

Quand soudain une difficulté s'élève qui menace de ruiner tout l'édifice. Qu'est-ce? C'est le quatuor vocal qui ne trouve pas de titulaires. S'égarant complètement sur la valeur des choses et donnant cours à sa manie habituelle, le système d'étoiles et de vedettes comme éléments attractifs de ses concerts, la Société avait rêvé de mettre là un gros d'artistes célèbres, des Reszké, des Engel, des Krauss, dont l'éclatante et majuscule inscription sur l'affiche eût fait peut-être quelque effet sur les gobe-mouches. Pour se rattraper et utiliser ses étoiles, elle comptait adjoindre au chef-d'œuvre vénéré une pièce résistante d'autre genre, la *Lyre et la harpe* de Saint-Saëns, par exemple, quitte à gaspiller dans une épreuve maladroite ces ressources multiples, à disperser, à fausser l'attention du public sur un programme disparate et trop copieux. Par malheur, ou par bonheur plutôt, on a reculé devant le haut prix demandé par lesdites étoiles. Mais plutôt que de renoncer à son

idée, plutôt que de chercher autour d'elle, parmi nous, des éléments plus humbles peut-être, mais probablement tout aussi satisfaisants, qui doivent certes ne pas manquer ici, la Société a rayé la *Neuvième* de son programme.

Entre temps, nous avons eu en extra le concert de M. Sarasate et de Mme B. Marx Il faut le dire, au point de vue de la musique vraie, ce concert a causé une grande désillusion. Certes, le talent de Sarasate est considérable, hors de pair, merveilleux, et il n'y a eu qu'une voix pour le reconnaître et le célébrer. Mais il n'y a eu qu'une voix aussi pour regretter le choix malencontreux de l'exécutant, qui s'est porté sur des œuvres aussi peu dignes de son talent que des habitudes musicales de notre public. La presse a été unanimement sévère — mais juste — en relevant cette erreur du virtuose. M. Michel Desgravaz, qui tient avec tant de distinction, depuis la mort de M. Ménard, la plume de critique dans le *Journal de Marseille*, dit fort sensément : « Je dois constater que nous avons quelque peu été traités en provinciaux que l'on éblouit de clinquant, et non en gens capables d'apprécier les choses de prix. Nos hôtes ignoraient sans doute qu'ici fleurissent le concerto et toutes les formes de la vraie musique et que nos connaisseurs pratiquants ou amateurs sont légion. C'était peu que la suite de Raff comme morceau classique, mais c'était beaucoup qu'une fantaisie sur *Carmen*, comme pièce démodée et sans valeur. »

Mme Marx disparaît un peu, au point de vue de la virtuosité, dans le rayonnement de M. Sarasate. Il est juste cependant de dire qu'elle a joué avec un talent gracieux et distingué le concerto en *ut* de Saint-Saëns et deux pièces de Liszt.

Enfin, si je vous apprends que le concert annuel au bénéfice de M. Lecocq a eu lieu avec éclat, jeudi dernier, agrémenté qu'il a été du concours de Mlle Beumer, votre compatriote, et de Mlle J. Drivon, jeune violoniste d'avenir, qui a joué le concerto de Saint-Saëns, j'aurai terminé la série des faits musicaux survenus chez nous en ce mois de janvier.

NAMUR. — Le deuxième festival Massenet organisé par le cercle le Progrès a réussi au delà de toute attente ; *Phèdre*, ouverture, et la *Vierge*, légende sacrée, en composaient le programme. Le souvenir de la première fête consacrée, il y a une dizaine d'années, aux œuvres du compositeur français actuellement le plus populaire, était tellement vivace que la salle s'était louée comme par enchantement, malgré les prix relativement élevés des places, — les premières se payaient dix francs.

Le maître, qui depuis plus de cinq ans avait déposé le bâton de direction, a bien voulu le reprendre pour la circonstance ; c'est là un grand honneur pour Namur. Aussi les cinq cents exécutants réunis à cette occasion se sont-ils surpassés. On pense bien que dans ces conditions la soir n'a été qu'un long triomphe pour le composite et ses interprètes, parmi lesquels il nous fa mentionner Mlle Esther Sidner, dont le be mezzo et surtout l'admirable diction ont f merveille dans le personnage de la Vierg Mlle Van Hove, un archange Gabriel non moi agréable à voir qu'à écouter ; la superbe voix basse et l'interprétation artistique de M. Pielta et M. J. Richard, le violoncelle solo, qui a é félicité publiquement par le maître.

On le voit, les Namurois ne garderont pas moins durable souvenir du deuxième festiv Massenet que celui qu'ils avaient conservé premier ; pour que de son côté le célèbre comp siteur n'oublie pas ses amis de Namur, M. J. F sel, le dévoué président du Progrès, à qui revie l'initiative de ces solennités, lui a remis un mag fique objet d'art.

Il serait injuste de ne pas remercier M. C Hemleb, à qui incombait la tâche ingrate de p parer les études. H. BALTHASAR-FLORENCE

Samedi, M. et Mme H. Balthasar-Floren nous ont convié à une audition musicale d leurs salons. L'élite de la société namuroise était donné rendez-vous. M. Balthasar nous a entendre une série de ses élèves pianist Mlles Marie et Gabrielle Bosquet, Olympe Béatrice Fallon, Louise de Gaiffier, Gabri Logé et M. Adrien Thibaut, qui tous, à l'éc d'un tel maître, ne peuvent manquer d'avoir meilleures qualités de virtuosité et de mécanis

La partie de chant était confiée à Mlle Cléme Balthasar. Mlle Clotilde Balthasar, la violoni a comme d'habitude recueilli sa moisson d'appl dissements et de bravos.

Pour terminer la fête, la petite Berthe a exéc la célèbre tarentelle de Liszt : *Venezia e Napoli* morceau où le maître pianiste s'est plu à accu ler les difficultés les plus ardues. La jeune tuose en a triomphé avec un brio et une sû qui tiennent du prodige. L'ovation qui lui a faite était bien méritée.



NOUVELLES DIVERSES

Voici le programme des représentati des drames de R. Wagner qui auront lieu été au Théâtre-Royal de Munich :

L'*Or du Rhin* : 11 août, 25 août, 8 s tembre, 22 septembre.

La *Valkyrie* : 12 et 26 août, 9 et 23 tembre.

Siegfried : 14 et 28 août, 11 et 25 septem

Le *Crépuscule des Dieux* : 16 et 30 août et 27 septembre.

Les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg :*) août, 2, 16 et 30 septembre.

Tristan et Iseult : 8 et 22 août, 5 et 19 sep-mbre, 3 octobre.

Pour les billets, s'adresser à M. Josef Seiling, diteur de musique, à Munich.

✤ On se rappelle l'insuccès de la première eprésentation de la *Walkyrie* à la Scala de Iilan. Cet échec du premier soir s'est trans-ormé peu à peu en un succès retentissant. 'endant le mois de janvier, la Scala a joué ouze fois l'œuvre de Wagner, qui a fait haque fois salle comble, et elle continue d'atti-er la foule qui s'y intéresse de plus en plus.

Combien d'autres œuvres très acclamées le oir de la première et déjà finies le jour de la ouzième !

Ainsi, le *Falstaff* de Verdi vient d'être re-onné à l'Opéra italien de Saint-Pétersbourg, t dès la seconde il n'y avait plus personne dans ı salle. C'est le *Journal de Saint-Pétersbourg* ui le constate.

Qu'en pense la *Gazetta Musicale* de Milan, rès emballée pour *Falstaff* contre la *Walkyrie* ?

✤ Nous avons annoncé récemment que I. Alfred Ernst d'accord avec la maison Schott e Mayence et Mme Cosima Wagner, avait été hargé de refaire la traduction de la *Walkyrie* t des *Maîtres Chanteurs*. On nous assure que es héritiers de Victor Wilder, fort mal inspirés u conseillés, se sont refusés à tout arrange-nent avec M. Alfred Ernst et qu'ils se pro-osent d'intenter à celui-ci un procès.

Un tel procès est simplement enfantin. Les euvres de Wagner sont aujourd'hui libres au oint de vue de la traduction, la loi littéraire llemande ne protégeant la propriété au point le vue de la traduction que pendant *dix innées* après la publication de l'œuvre.

Quant à l'exécution, les héritiers Wagner estent seuls maîtres de donner ou de refuser 'autorisation nécessaire.

Le plus plaisant est que Victor Wilder lui-nême a fait naguère usage du même droit que es héritiers prétendent aujourd'hui contester à M. Alfred Ernst, et cela en publiant une nou-elle traduction de *Lohengrin*. Il est vrai ju'elle est moins bonne que celle de M. Nuitter. Rappelons que cette traduction fut jouée à Gand en dépit de la Société des Auteurs, qui du reste ıurait pu s'y opposer en vertu du mandat énéral qu'elle tient de Wagner. Mais s'il plaisait à Mme Wagner d'autoriser le *Lohengrin* le Wilder, rien ne l'en empêcherait.

✤ Au Petit-Théâtre de Saint-Pétersbourg, il y aura, pendant le prochain carême, une saison d'opéra français.

Le chef d'orchestre sera M. Colonne et la troupe est composée de Mme Richard, MM. Van Dyck, Oudin et Lorrain, pour ne citer que les artistes les plus connus. Le répertoire comprend cinq partitions, dont trois nouvelles pour Saint-Pétersbourg. M. Colonne donnera en outre, à la salle de l'Assemblée de la noblesse, deux auditions de la *Damnation de Faust* de Berlioz, avec le concours du célèbre ténor Van Dyck.

✤ Extrait du feuilleton musical du *Journal de Genève*, de Genève où le jeune violoniste Gerardy s'est fait entendre l'autre semaine :

Les enfants prodiges ne sont pas toujours agréables à entendre, car on sent trop souvent chez eux la leçon apprise et l'effort; mais que penser de ce jeune Gerardy, qui joue à quinze ans (il parait bien plus jeune que son âge) comme seuls les grands virtuoses dans leur maturité peuvent le faire, chantant sur son violoncelle de manière à émotionner toujours une salle ! C'est une chose tellement surprenante et anormale qu'on se demande si l'on n'a pas devant soi quelque futur Mozart, en constatant avec étonnement que ce minuscule grand artiste n'a plus rien à apprendre et connait déjà tous les secrets de son métier.

Jean Gerardy a exécuté le *Concerto* pour violoncelle et orchestre de Raff, avec une merveilleuse aisance. Sa technique est si extraordinaire qu'il ajoute sans sourciller toutes les difficultés possibles à ce concerto déjà très chargé. Mais le vrai prodige, et ce qui impressionne le plus dans le jeu de l'artiste, quand on pense à son âge, c'est sa manière de phraser, de chanter les cantilènes. Les dons les plus rares d'expression et de sentiment, cet enfant les possède d'instinct. Aussi le public (bien que les violoncellistes le passionnent moins d'ordinaire que les autres artistes) s'est-il livré aux manifestations les plus enthousiastes, acclamant et rappelant à n'en plus finir ce prodigieux virtuose. Après le *Concerto*, Gerardy a donné un *Aria* de Bach, chanté à ravir, et deux pièces de Popper, la *Tarentelle* et la *Fileuse*, prises dans un mouvement si vertigineux et d'une vélocité si inattendue que le plus impeccable des accompagnateurs se demandait comment il pourrait suivre son intrépide soliste. Cette incroyable rapidité n'atténuait en rien le relief et la parfaite netteté de chaque trait, et ces pièces familières n'ont jamais été rendues avec autant de grâce et de facilité. Dans la *Berceuse* de *Jocelyn* (Godard), donnée ensuite, la mélodie était phrasée avec une expression tout à fait charmante. Il est bien regrettable que Jean Gerardy n'ait pas le temps de donner un second concert, car il aurait fait salle comble.



Afin de permettre à nos abonnés nouveaux de participer à nos primes, nous les prévenons qu'ils pourront souscrire à nos bureaux jusqu'au 1er mars, au magnifique PORTRAIT A L'EAU-FORTE DE BEETHOVEN, par L. Dake, publié par la maison L. Dietrich et Cie (hauteur 47 1/2 centim., largueur 37 1/2 centim., sans les marges), au prix de faveur de 20 francs.

La maison G. Gonthier, fournisseur des musées, rue de l'Empereur, 31, Bruxelles, nous informe qu'elle se charge, pour la ville et la province, de l'encadrement de l'eau-forte de Dake. Prix d'artistes pour nos abonnés. Maison spéciale pour encadrements artistiques.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Paris, Antoine-Joseph-Adolphe Sax, le célèbre facteur d'instruments à qui l'on doit l'invention du saxophone et de toute la famille des cuivres qui portent son nom et auxquels il apporta de nombreuses et remarquables améliorations. Les découvertes et les inventions de Sax suscitèrent une foule de contestations et de contrefaçons qui donnèrent lieu entre lui et ses rivaux à de multiples procès. Ces contestations, résumées une première fois, en 1848, sous le titre d'*Affaire Sax*, se terminèrent toutes en sa faveur. En compensation du tort qui lui avait été causé, une prolongation lui avait été accordée pour ses brevets. Adolphe Sax avait obtenu de brillantes récompenses aux différentes expositions de Paris, de Londres et de Vienne. Il était chevalier de la Légion d'honneur.

Fils de Charles-Joseph Sax, qui s'était lui-même signalé dans la facture instrumentale, Adolph Sax était né à Dinant en 1814.

— A Liége, le 31 janvier, Antoine Dabir compositeur et organiste distingué, ancien orga

niste du séminaire de Liége. M. Antoine Dabin était l'oncle de M. Amédée Dabin, l'éditeur liégeois bien connu.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 5 au 10 février : Samson et Dalila, les Deux Pigeons. Faust. La Walkyrie. Salammbô. Gwendoline. La Korrigane.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 4 au 10 février : Richard Cœur de Lion, les Dragons de Villars. L'Attaque du moulin, les Folies amoureuses (matinée); Mireille, le Déserteur (soirée). Le Pré aux Clercs, la Fille du régiment (matinée); Mignon, les Deux Avares (soirée). L'Attaque du moulin, les Noces de Jeannette (soirée populaire). Carmen. Le Flibustier, les Deux Avares. Carmen.

CONCERT LAMOUREUX (Cirque des Champs-Elysées) du jeudi 8 février, avec le concours de M. J. Vianna da Matta. — Ouverture du Vaisseau-Fantôme (Wagner); Prélude du troisième acte de Tristan et Iseult (Wagner); Concerto en mi bémol pour piano (Liszt), M. Vianna da Matta; Chevauchée des Walkyries (Wagner); Dans les bois (Liszt), Rêve d'amour (Liszt), Soirées de Vienne, nº 3 (Schubert-Liszt), M. Vianna da Matta; les Maîtres Chanteurs, prélude du 3e acte, danses des apprentis, marche des corporations (Wagner).

LES CONCERTS DU DIMANCHE

CONCERT COLONNE (Châtelet), avec le concours de Sarasate et de Mme Deschamps-Jehin, de l'Opéra ; Ouverture de Coriolan (Beethoven); air du Roi d'Ys : «Lorsque je t'ai vu soudain » (Ed. Lalo), Mme Deschamps-Jehin); Fantaisie écossaise (op. 46) : Introduction et adagio, — Allegro (Tanz), — Andante, — Finale (allegro guerrier) (Max Bruch), M. Sarasate ; deux mélodies : l'Esclave,—Marine (Ed. Lalo), Mme Deschamps-Jehin); Parsifal : prélude du 1er acte, — 2e tableau du 1er acte (grande scène religieuse) : Introduction-marche (orchestre), Entrée des chevaliers, Consécration du Graal, l'Agape, Marche finale (Wagner); Tannhæuser, marche et chœur (Wagner).

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 4 au 11 février : Faust. L'Attaque du moulin. Relâche. Les Huguenots. Orphée. Faust. Relâche

Théatre des Galeries — La tournée Ernestin.

Alcazar royal. — Bruxelles-Port de mer. Les Plantations Thomassin.

Concert de la Chapelle-Russe (vocale de Mme Nadina Slaviansky), 13 février. — 1re partie : Marche militaire (Nadina Slaviansky); Devant le portail du Kaluga chant national, arrangé par Nadina Slaviansky); O jeune homme aux yeux noirs! chant national ; la Moissonneuse, chant champêtre, arrangé par Nadina Slaviansky; George m'aime bien, mère! chanson comique, petite russienne; les Adieux du rossignol (Tschaïkowsky); Viens à moi, sérénade (Dargomijsky) — 2e partie : Pater Noster (style sévère des couvents de Kieff, XVIe siècle, Benedictum (Ectenya), soprano solo : Mischa Tschuriline, un nain de 23 ans. — 3e partie : Chant et ronde de l'opéra Naïade (Dargomijsky); On ne laisse pas Mascha au delà de la rivière, chant national ; O toi, mon saule pleureur (Worotnikoff); Jeune fille, voilà les boyards (Dargomijsky); En descendant le Wolga, ancienne chanson des brigands

du Wolga; Les Forgerons, chant national (Nadina Slaviansky); Ei Guchouem, ancienne chanson des burlaks.

GRANDE-HARMONIE. — Séances de musique de chambre pour piano et instruments à cordes données par Mlle Derscheid, pianiste, avec le concours de MM. Colyns et Ed. Jacobs. — Jeudi 15 février, à 8 heures du soir, première séance : Sonates pour piano et violoncelle : op. 5, nº 1 en fa majeur, — op. 5, nº 2 en sol mineur, — op. 69 en la majeur, — op. 102, nº 1 en un majeur, — op. 102, nº 2 en ré majeur (L. Van Beethoven), Mlle Derscheid et M. Jacobs.

CONCERTS POPULAIRES. — Dimanche 18 février, à 1 h. ½, au théâtre de la Monnaie, sous la direction de M. Joseph Dupont ; Ouverture du Roi Etienne (Beethoven); Concerto pour violon (J. Brahms), M. César Thomson ; Dans les steppes de l'Asie centrale (Borodine); les Murmures de la forêt (Wagner); Marche fu- de Siegfried (Wagner); La Chevauchée des Walkyries (Wagner).

Berlin

OPÉRA. — Du 4 au 11 février : Tannhæuser. Faust. Mara, Puppenfee et I Pagliacci. La Walkure. La Flûte enchantée. Cavalleria rusticana. Gringoire et Noce slave. La Fille du régiment. Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — Le lieutenant de marine.

Vienne

OPÉRA. — Du 5 au 12 février : Sylvia et I Pagliacci.

La Fête de mai. Hamlet et Noce slave. Werther. L'ami Fritz et I Pagliacci. Terre et soleil. Le Prophète. Le Franc Tireur.

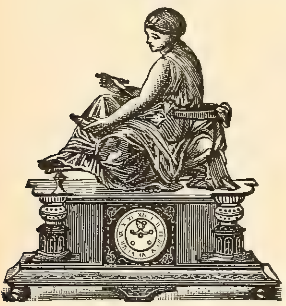
AN DER WIEN. — Le Maître de forges. L'Etudiant pauvre.

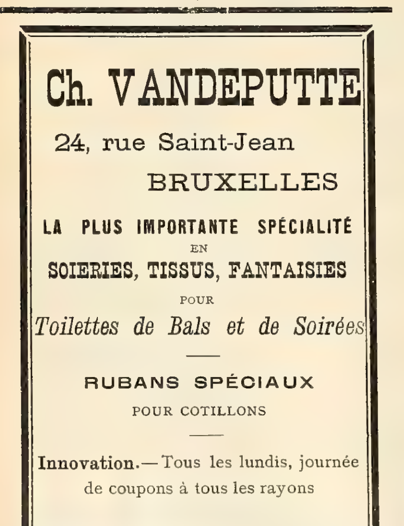
Dresde

OPÉRA. — Du 4 au 11 février : Obéron. Orphée aux enfers. Concert. Lohengrin. Marga (première). La Croix d'Or. La Répétition d'opéra. Pagliacci. Porcelaine de Meissen. Le Vaisseau-Fantôme.

Munich

OPÉRA. — Du 11 au 18 février : Tristan et Iseult. Junker Heinz (opéra de R. de Perfall). Otello (avec M. Fumigalli). Hænsel et Grethel. Tristan et Iseult.







Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET
GEORGES SERVIÈRES
HUGUES IMBERT — RENÉ DE RÉCY
CAMILLE BENOIT — ETIENNE DESTRANGES
ALFRED ERNST — GUY ROPARTZ
VAN SANTEN KOLFF
J. HOUSTON CHAMBERLAIN
ED. VANDER STRAETEN--ED. EVENEPOEL
MAURICE KUFFERATH
CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY
J. RAGGHIANTI — J. MALHERBE
HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG
N. LIEZ — I. WILL
Dr DWELSHAUWERS — ERNEST CLOSSON
LUCIEN DE BUSSCHER
OBERDŒRFER — JEAN MARLIN
J. BRUNET — A. WILFORD, ETC. ETC.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 18 Février 1894 — NUMÉRO 8

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; Office de Publicité, rue de la Madeleine, et chez les principaux éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 8. 18 février 1894.



HANS DE BULOW





LA mort inflexible vient de frapper le grand artiste au moment où il touchait la terre d'Egypte. Il y a trois semaines, notre correspondant de Berlin nous annonçait sa résolution d'aller demander au doux climat de la vallée du Nil la guérison de la maladie nerveuse qui depuis longtemps l'avait affaibli. C'est sur les conseils de son jeune ami, le compositeur Richard Strauss, qu'il s'était décidé à entreprendre ce long voyage. Lundi, en arrivant au Caire, une congestion le frappait au cœur et il expirait quelques heures après.

La première nouvelle de cette mort cruelle, c'est Johannes Brahms qui l'a reçue à Vienne, lundi soir, et de là elle s'est rapidement répandue par toute l'Allemagne et l'Europe.

Hans de Bulow était l'une des personnalités artistiques de ce temps et avec lui disparaît l'un des contemporains immédiats et l'un des collaborateurs marquants de Richard Wagner. Musicien hors ligne, c'était aussi un esprit supérieur, d'une rare culture; on pourrait même dire de lui que la pénétration de son intelligence a toujours été de quelques degrés au-dessus de ses facultés proprement musicales. Soit qu'il parût au piano comme interprète des grands maîtres, soit qu'à la tête de l'orchestre il conduisît, avec quelle sûreté de compréhension, les ouvrages des symphonistes classiques ou contemporains, on avait l'impression en l'écoutant d'une intellectualité exceptionnelle dominant en lui le sentiment et commandant une conception de l'œuvre d'art merveilleusement claire et profonde, mais plus réfléchie que spontanée. Je ne veux point dire par là qu'il ait manqué de tempérament. Il avait une énergie singulière, une ardeur entraînante, et très capable d'enthousiasme, il savait communiquer au dehors quelque chose du feu intérieur qui l'animait; malgré tout, ce qui caractérisa son jeu et sa direction, ce fut toujours plutôt la force du sens critique et la faculté analytique très pénétrante de son esprit. Et cela s'explique par ses origines et par son éducation qui fut exceptionnellement sévère et universelle.

Hans-Guido de Bulow, né le 8 janvier 1830 à Dresde, était fils de Charles-Edouard von Bulow (1803-1853), philologue et romancier d'un rare mérite qui s'est distingué dans les lettres allemandes par de nombreuses publications, notamment celle d'une collection des meilleures nouvelles de tous les pays, et par des compositions originales dans le goût des romans de Tieck. Dès son plus jeune âge, Hans de Bulow avait reçu les leçons du plus fameux maître de piano de ce temps, Frédéric Wieck, le père de Mme Schumann. Déjà à 16 ans, il jouait avec succès en public, à Stuttgart, mais comme simple amateur, son père l'ayant destiné à la carrière administrative. Il fit, en effet, toutes ses études de droit, d'abord à l'Université de Leipzig, puis à celle de Berlin.

La musique finit par l'emporter. En même temps qu'il étudiait le *Corpus juris* et les Pandectes, il avait continué à Leipzig ses études de composition avec Maurice Hauptmann, *Cantor* de l'église Saint-Thomas, le plus célèbre théoricien de l'époque et l'ami de Mendelssohn et de Schumann. Quand il arriva à Berlin, il y

lut pour la première fois les écrits de Wagner, notamment l'*Art et la Révolution*, qui devint l'évangile de sa jeunesse.

Esprit frondeur et très indépendant, Bulow, dès le début, se rangea ainsi parmi les adeptes de la nouvelle école musicale. A l'âge de 20 ans, alors qu'il était encore à l'Université, il publia dans le journal démocratique de Berlin, l'*Abendpost*, des articles où il soutenait avec toute l'ardeur de ses jeunes convictions les tendances artistiques de Liszt et de Wagner.

Une fois prise la résolution de devenir musicien, il partit, à la fin de 1849, pour Zurich, afin de continuer ses études musicales auprès de Richard Wagner, dont il avait fait la connaissance à Dresde et qu'il admirait profondément. Son but, en allant chez Wagner, était de se former à l'art du chef d'orchestre. On peut lire dans la correspondance de Liszt avec Wagner, les doléances du maître à propos de l'inexpérience du jeune débutant qu'il avait cru pouvoir recommander à la direction du théâtre et qui ne s'en sortait pas. Il fallut que Wagner le suppléât plusieurs fois et il s'en plaignit à Liszt, avec quelque amertune, en raison des soucis et de la perte de temps que lui occasionnait cette immixtion dans les choses du théâtre, dont il voulait maintenant se tenir éloigné le plus possible.

Après une année passée à Zurich, Bulow partit pour Weimar, afin de se perfectionner comme pianiste auprès de Liszt. En 1852, il figura en cette qualité au festival de Ballenstedt que Liszt avait organisé et dirigé et qui est resté l'un des événements artistiques marquants de l'époque. C'est là que Liszt fit exécuter pour la première fois ses *préludes* pour orchestre et la *Cène des apôtres* de Wagner, dont l'impression fut énorme. Bulow s'y révéla pianiste si remarquable, qu'il fut immédiatement engagé pour différentes tournées de concert, lesquelles devaient aboutir à sa nomination de professeur au Conservatoire de Stern à Berlin (1854). Pendant dix ans, il conserva ce poste (où il fut remplacé par Louis Brassin), rendant de fréquentes visites à Wagner, en Suisse, et à Liszt, à Weimar, dont il épousa, en 1857, la seconde fille, Cosima. Il suffit de rappeler qu'en 1862, à Biebrich, ce fut lui qui joua au piano la partition de *Tristan et Iseult* (réduite par lui), lorsque le ténor Schnorr de Carolsfeld et sa femme vinrent chanter pour la première fois devant Wagner leurs rôles respectifs.

Aussi, lorsque Wagner, en 1864, fut appelé à Munich par le roi Louis II, sa première pensée fut-elle de s'adresser au fidèle disciple, devenu à son tour un maître dans l'art de l'interprétation.

Louis II le nomma paniste de la Cour et ensuite chef d'orchestre du théâtre. Ce fut ainsi que Bulow dirigea, en 1865, les quatre premières représentations de *Tristan et Iseult*, demeurées si fameuses. En même temps, le roi Louis II le plaçait à la tête de la nouvelle école de musique créée à Munich, sur les indications et suivant le plan d'études élaboré par Wagner.

Ce poste devait malheureusement valoir à Bulow plus de déboires et de soucis que de satisfactions et de gloire. En butte, comme son maître et ami, à des attaques incessantes des adversaires de la nouvelle école musicale, Bulow, qui était extrêmement nerveux et susceptible, vivait dans un état d'agitation, qui finit par menacer sérieusement sa santé. Il dut résigner une première fois ses diverses fonctions en 1866 et se retira, pendant deux ans, à Bâle, vivant dans une retraite presque absolue; mais le roi l'ayant rappelé, il consentit à revenir à Munich et il dirigea alors, au théâtre, les études et la première des *Maîtres Chanteurs*, le plus éclatant succès de Wagner à ce moment. En 1869, il dirigeait encore la reprise de *Tristan et Iseult*, avec M. et Mme Vogl dans les deux rôles principaux.

Avec cette reprise coïncident les malheureux incidents qui devaient amener le divorce de Bulow et la rupture définitive avec Wagner. Celui-ci, peu après, épousait la femme divorcée de son ami.

Dès lors, Bulow mena à travers l'Europe une vie errante et ne se fixa plus définitivement nulle part. Après avoir vécu quelque temps dans la retraite à Florence, il entre-

prit de nombreuses tournées de concert, en Allemagne, en France, en Angleterre, en Belgique, en Italie: il parcourut même l'Amérique, recueillant partout de prodigieux succès, par sa virtuosité transcendante et l'impeccable clarté de son jeu.

A son retour d'Amérique (1876), il accepta finalement la direction de l'orchestre du théâtre de Hanovre, et, trois ans après, celle d'intendant de la musique à la cour du duc de Saxe-Meiningen. C'est dans ce poste que ses remarquables facultés de chef d'orchestre brillèrent du plus vif éclat. En peu de temps, il réussit à transformer ce petit orchestre de Meiningen en une chapelle de premier ordre, avec laquelle il alla donner des concerts à Berlin, à Vienne, à Saint-Pétersbourg et dans un grand nombre d'autres villes d'Allemagne et d'Autriche. La sensation produite par ces exécutions fut énorme, notamment à Vienne et à Berlin, où l'on était cependant habitué à des interprétations orchestrales supérieures. Se souciant avant tout du style des œuvres, il modifiait sa manière suivant les exigences de chacune d'elles, et il était arrivé dans cette voie à faire de son petit orchestre un instrument d'une souplesse extraordinaire. Ces tournées orchestrales eurent cette très grande portée de montrer ce qu'était l'art du chef d'orchestre et de mettre ainsi, dans une certaine mesure, un terme à la routine des *Capellmeister* en place.

Après huit années passées à Meiningen, —il y avait épousé Mlle Schanzer, une tragédienne de grand talent, attachée au théâtre de Meiningen, et très remarquée dans le répertoire classique, notamment dans l'Elisabeth de la *Marie Stuart* de Schiller, —il donna sa démission à la suite d'un différend avec le duc et accepta la direction de l'orchestre du théâtre de Hambourg (1888). Là encore, ses facultés de chef d'orchestre donnèrent une impulsion extraordinaire à la vie artistique. Le théâtre de Hambourg fut bientôt cité comme le plus remarquable de l'Allemagne. Bulow y fit reprendre et étudier à nouveau non seulement les chefs-d'œuvre classiques, les *Iphigénie* de Gluck, l'*Orphée*, le *Fidélio* de Beethoven, mais aussi des œuvres modernes, notamment le *Barbier de Bagdad* de Cornélius, la *Sauvage apprivoisée* de Goetz, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *Benvenuto Cellini*, *Béatrice et Benedict* de Berlioz, etc.

Son état nerveux ne lui permit pas, malheureusement, de rester longtemps à la tête du théâtre et il se retira pour diriger alternativement à Berlin et à Hambourg les Concerts symphoniques, fondés dans ces deux villes par l'impresario Hermann Wolff, et à la tête desquels il demeura jusqu'à la dernière saison.

Dès lors, il n'était plus douteux pour ses nombreux amis et admirateurs, que son état qui, à plusieurs reprises, l'avait forcé à de grands ménagements, laissait beaucoup à désirer. Au milieu de la saison dernière, en effet, il dut céder son bâton et se soumettre à un traitement hydrothérapique sévère dans un établissement des environs de Berlin. Il en sortit quelques mois après, rétabli en apparence; il reparut en public aux Concerts philharmoniques de Berlin; mais le bien-être ne fut que passager et, cette année, il dut renoncer complètement à diriger. C'est alors qu'il se décida, il y a trois semaines, à partir pour l'Egypte, où il espérait trouver la guérison. Il y est mort et il y sera inhumé.

Comme virtuose du piano, Hans de Bulow aura été au premier rang, parmi les plus célèbres de son époque. Il n'avait pas la puissance de sonorité et la fougue de Rubinstein, ni la classicité et le charme délicat de Mme Schumann, ni le charme poétique étrange de Liszt. Son toucher n'était pas dénué d'un peu de sécheresse. Mais il était singulièrement brillant et scintillant. Le mécanisme était d'une perfection peut-être inégalée et le jeu tout entier d'une netteté surprenante. A mesure qu'il jouait, on se sentait plus captivé et l'on était finalement subjugué et saisi par l'esprit même de l'œuvre qui se réfléchissait dans son interprétation comme dans un miroir. C'était en tout un interprète supérieur, un grand et profond artiste.

Bulow a publié des éditions critiques, des œuvres pour piano de Bach, Hændel, Gluck, Scarlatti, Weber, Beethoven, Cra-

mer, Chopin, etc., qui sont aujourd'hui classiques. Comme compositeur, il laisse une partition complète de musique de scène pour le *Jules César* de Shakespeare, neuf cahiers de pièces de piano, quelques *Lieder* et des chœurs, une ballade pour orchestre d'après le poème de Uhland : la *Malédiction du chanteur*, enfin un poème symphonique : *Nirwana*, qui ont été exécutés aux festivals de l'Association des artistes musiciens, à Weimar et à Meiningen, et figurent quelquefois aux programmes des concerts symphoniques en Allemagne (1). Ce sont des œuvres certes distinguées, mais qui ne marquent pas dans la littérature contemporaine. L'influence de Liszt et de Wagner y est manifeste ; elles manquent d'originalité et de personnalité.

Bulow a aussi beaucoup écrit, ayant été mêlé personnellement à la polémique soulevée en Allemagne par la lutte pour et contre la nouvelle école musicale. Il collabora activement à la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig, de 1856 à 1864 (2), et à d'autres revues musicales allemandes. Il y a quelque dix ans, il a donné des lettres sur ses voyages aux *Signale* de Leipzig. Malheureusement, tous ces écrits sont dispersés et difficiles à retrouver. Ils seraient à relire, et il est à espérer qu'on en fera une publication sinon intégrale, tout au moins choisie ; car ils contiennent d'intéressantes indications sur le mouvement musical de ce dernier demi-siècle et sont à ce titre de précieux documents qu'il ne faudrait pas laisser perdre. Ils sont pleins, d'ailleurs, de jugements mordants sur les hommes et les œuvres du jour et de réflexions sur les choses de l'art en général qui méritent d'être retenues.

Bulow était un écrivain très humoristique et paradoxal, et nombre de ses traits sont frappants. C'est lui qui, parlant de Saint-Saëns dans une de ses lettres aux *Signale* (1878), a dit que la meilleure musique allemande, c'est-à-dire sérieuse, Brahms excepté, se faisait maintenant en France : jugement sévère pour ses compatriotes, mais qui n'est pas sans quelque vérité.

C'est lui encore qui classait les compositeurs d'opéra français en deux catégories : « Ceux qui peuvent enrichir le répertoire des orgues de barbarie et ceux qui lui font des emprunts ». De la symphonie en *ut* de Mozart il disait qu'elle était la première de Beethoven, et de la première de Brahms qu'elle était la dixième de Beethoven. Paradoxe si l'on veut, mais qui, sous sa forme piquante, marque avec justesse la place historique des œuvres en question. De l'humour, il en avait et du meilleur. Je retrouve dans une de ses lettres aux *Signale* cette plaisante boutade : « Quand un livre et une tête font un carambolage et que cela sonne creux, ce n'est pas toujours la faute du livre ».

Malgré sa brouille avec Wagner, — et cela prouve en faveur de la hauteur de son esprit, — il ne cessa de prendre un grand intérêt à l'œuvre de Bayreuth, en faveur de laquelle il continua de donner des concerts jusqu'en 1876. Il est vrai qu'à la fin de sa carrière, après s'être réconcilié avec Brahms, très méchamment malmené jadis par lui, il brûla ce qu'il avait adoré et critiqua avec aigreur les œuvres qu'il avait tant admirées.

Mais il était alors déjà profondément atteint dans son système nerveux. Ses crises de bizarrerie ont donné lieu plus d'une fois à des incidents comiques ou pénibles ; rappelons sa conduite dans les derniers concerts qu'il donna à Berlin, les petits discours qu'il adressait à un auditoire ahuri pour l'inviter « à dédier en commun la Symphonie héroïque au héros pressenti par Beethoven : au prince Bismarck », ou pour lui faire honte d'habiter « la capitale-miasme ».

Ses bons mots et ses boutades souvent impertinentes sont célèbres et ont fait fortune. On se rappelle l'incident scandaleux de son expulsion de l'Opéra de Berlin, par ordre de l'intendant, M. de Hulsen, parce

(1) Franz Servais a fait exécuter à Bruxelles la *Malédiction du chanteur* à ses Nouveaux Concerts en 1886.

(2) Signalons notamment son article sur l'ouverture pour le *Faust* de Richard Wagner, qui fit sensation et qui a été depuis reproduit en brochure.

que, peu de temps auparavant, il avait appelé l'Opéra le *Cirque Hulsen.* Au moment où l'huissier l'arrêta et le pria de se retirer, il repartit avec un admirable phlegme : « Parfait ! j'irai chez Renz ! » Quelques jours après l'incident, il donnait un concert. Accueilli par des applaudissements frénétiques, il se mit au piano et préluda en intercalant dans cette improvisation le thème de l'air de Figaro (les *Noces*) : « Monsieur le comte veut-il que je lui joue une contredanse ? » Toute la salle comprit l'allusion et ce fut un immense éclat de rire.

Un jour, à Hambourg, pendant la répétition d'une grande œuvre chorale, les dames du chœur s'étant mises à bavarder, Bulow se tourna vers elles et, du ton le plus galant, leur dit ces simples mots : « Mesdames, nous ne sommes pas ici pour sauver le Capitole ». Le silence se rétablit instantanément.

A Meiningen, il fit redire deux fois de suite dans le même concert, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, parce que le public ne lui avait point paru prendre à l'œuvre un intérêt assez éclairé.

Une autre fois, la duchesse de Meiningen s'étant glissée dans la salle du théâtre pendant une répétition, bien que Bulow eût interdit de laisser pénétrer personne, ne pouvant faire expulser la duchesse, il s'avisa de ce moyen original : il fit avancer le basson et le plaçant à côté de lui au pupitre, il lui fit jouer d'un bout à l'autre toute la partie qu'il avait à exécuter dans la symphonie qu'on répétait. Le bassoniste n'en était pas encore à la fin du premier morceau que la duchesse s'était esquivée.

De ces anecdotes et de traits de ce genre, il en court des centaines, et il en est d'extraordinairement plaisantes. Bulow avait l'horreur de deux choses : la banalité et la médiocrité ; et sa causticité n'était que l'envers du profond respect qu'il avait de son art.

Aussi, quoiqu'on puisse dire, son nom restera comme celui d'un artiste doué des facultés les plus rares. Nul n'a plus ardemment que lui soutenu Richard Wagner dans sa lutte désespérée contre l'indifférence et l'incompréhension des contemporains et bien peu, certes, auront avec plus d'abnégation personnelle, de noblesse de sentiment et d'esprit servi la cause du grand art, qu'il sut toujours placer au-dessus de toutes les questions de personne et d'intérêt.

M. KUFFERATH.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Nous n'allons certes pas nous aviser de découvrir *Fidelio,* ni en raconter le menu. Félicitons M. d'Harcourt de son intelligente initiative ; après le *Faust* de Schumann, voici l'œuvre dramatique de Beethoven. Il n'y a donc pas que Wagner capable de former un programme intéressant et même nouveau, car *Fidelio* est peu connu de la jeune génération, la dernière reprise datant de quelque temps déjà.

Sans vouloir analyser ni les pures beautés, ni les insupportables lourdeurs de cet opéra, pas plus que revenir sur les défauts du livret, de l'absence d'action, constatons que l'impression a été profonde ; les belles pages, la scène des prisonniers, l'air de Pizarre, celui de Florestan, le duo entre Léonore et Rocco, l'ouverture et l'entr'acte gardent leur éclat, malgré l'aspect général déplaisant de la partition. Mettant tout fétichisme à part, il faut avouer que quand Beethoven se met à être ennuyeux, il ne l'est pas à demi ; et telles parties de carrure épaisse ou de grâce pesante agacent particulièrement, venant d'une plume respectée.

L'interprétation est fort bonne. Mlle Blanc a fait du rôle de Fidelio une création remarquable. Cette jeune artiste s'élève davantage à chaque occasion. Citons aussi M. Vivette, Rocco, Furst, Florestan ; Mme Lovano, Marceline ; MM. Manoury et Berton.

Mais les compliments les plus chaleureux reviennent à M. d'Harcourt, qui a dirigé les études avec un soin tout artistique. Nous avons été charmé, — ajoutons même surpris, — de la finesse de l'exécution. Çà et là, se trahissait encore de la rudesse, de la vulgarité dans le rendu : ce sont les défauts habituels de l'orchestre d'Harcourt; mais, d'une façon générale, l'œuvre a été travaillée, répétée, sue et exécutée avec goût et sûreté. La version que donne M. d'Harcourt de la partition de *Fidelio* nous paraît bien dans le sentiment de l'auteur : beaucoup d'animation dramatique, des mouvements expressifs, le rôle de l'orchestre bien défini, nulle mollesse ni afféterie dans les passages de charme. En vérité, de telles exécutions vont nous rendre justement exigeant à l'avenir.

M. R.

L'affluence était considérable au Concert-Colonne du dimanche 11 février : on a dû refuser plus de cinq cents personnes au contrôle. C'était le violon magique de Sarasate qui avait attiré cette foule d'admirateurs de son talent. Il a exécuté le *Concerto* de Beethoven, et l'*Introduction rondo capriccioso* de Saint-Saëns. Le succès a été aussi considérable qu'au Conservatoire, et, bien que la dimension de la salle du Châtelet soit plus grande que la bonbonnière de la rue Bergère, aucune note n'a été perdue, tant l'attention de tous était en éveil! Nous ne reviendrons pas sur les qualités du grand violoniste, que nous avons soulignées dans notre dernière chronique. Dans le *Concerto* de Beethoven, nous avons remarqué la perfection de certains *staccati liés*, qui ne sont pas indiqués dans la partition. Nous aurions, au milieu de tous les éloges, à formuler cependant une critique. Nous ignorons quel est l'auteur du point d'orgue exécuté par Sarasate; il est peut-être très apte à faire briller la virtuosité du soliste; mais, au point de vue musical, il laisse à désirer, comme s'éloignant du caractère de l'œuvre beethovénienne.

Dans le même concert, Mme Deschamps-Jehin s'est fait entendre dans l'air de Margared du *Roi d'Ys*, et deux mélodies d'Edouard Lalo. La voix nous a paru fatiguée ; la justesse laissait également un peu à désirer. Il ne faut pas s'en étonner. Depuis que Mme Deschamps-Jehin a été engagée à l'Opéra, elle a eu, comme tous ses partenaires, à lutter contre l'acoustique déplorable d'une salle qui détruit rapidement les plus beaux organes. Et Dieu sait si le sien était superbe! Il n'y a aucun remède à cela. C'est une triste constatation à faire. H. I.

La cinquième audition de musique historique réunissait trois noms glorieux, Haydn, Mozart et Gluck. Du premier, la *Symphonie* en *mi* bémol (dite du roulement de timbales), pas la plus belle, mais une des belles du vieux maître. Certes, l'interprétation n'en fut pas mauvaise; nous y eussions souhaité plus de rythme et de légèreté, élément essentiel, à notre avis, dans l'exécution de la musique de Haydn. La même remarque, quant à l'accentuation rythmique, s'impose pour l'interprétation du cinquième acte d'*Armide*, de Gluck. Il nous a paru bien pâle, ce fragment d'un opéra non le plus « fort » de Gluck. L'air final : « Le perfide Renaud me fuit », est seul empreint de grandeur dramatique ; à plusieurs passages, on sent la déclamation « wagnérienne », si on peut dire ainsi, parce qu'il n'y a pas d'autre qualificatif : par exemple, la phrase : « L'horreur de l'éternelle nuit cède à l'horreur de mon supplice », est d'un modernisme, d'une justesse d'accent inquiétante, troublante. Généralement l'exécution a paru froide; je ne sais si on a réveillé complètement le Gluck tragique, terrifiant qui dort sous les formules surannées et les cadences parfaites. Mme Brun a la voix forte et passionnée; elle s'est bien tirée du rôle fatigant d'Armide. M. Mazalliert a été plutôt faible, douceâtre même.

Mozart était représenté par le célèbre *Ave verum*, des fragments d'*Idoménée* sans grand relief, et un *Quintette* d'archets, pas mal joué, quoique un peu perdu dans une salle trop grande pour la musique de chambre.

M. R.

Vendredi dernier, quatrième séance des concerts de MM. Lefort, Casella, Gianini et Tracol à la Société de géographie. Programme intéressant et varié. Très bonne exécution du charmant *Otetto* de Mendelssohn dont l'éloge n'est plus à faire. M. Lefort avait adjoint à son quatuor, pour cette œuvre, MM. Saïller, Clerjot, Loiseau et Alard. Le concerto pour deux violons avec accompagnement du double quatuor de Bach à vivement intéressé. M. Lefort, dans une barcarolle et un menuet de sa composition, s'est montré, comme toujours, un exécutant impeccable et, ce qui ne gâte rien, excellent musicien.

Mlle Ador prêtait son concours pour la partie vocale ; elle a chanté avec beaucoup d'autorité l'air d'Orphée : *J'ai perdu mon Eurydice*, et deux mélodies charmantes; l'une, les *Berceaux* de G. Fauré, l'autre *Malgré moi* de Pfeiffer.

Le concert se terminait par Gavotte, Musette

et Gigue tirés du quatuor n° 8 de J. Raff. L'exécution a été parfaite. On peut souvent critiquer certaines des tendances artistiques de J. Raff, mais on ne peut nier que ses œuvres n'offrent toujours au moins un puissant intérêt par leur facture originale. DUBIEF.

A la Société d'art (11e audition), le programme n'était pas dénué de charme. Nous avons eu surtout le plus vif plaisir à entendre M. G. Remy exécuter fort bien le *Concerto* pour violon (op. 29) d'Emile Bernard. Voilà une page charmante, très musicale, que Sarasate aurait bien dû jouer au Conservatoire, à la place de l'œuvre si dénuée d'intérêt de Joachim Raff. M. G. Remy a fait entendre en suite pour violon seul le *Prélude* et la *Gavotte* en *mi* de J. Bach; il y a déployé une grande dextérité, et a montré qu'il possède bien la technique du maître d'Eisenach. Citons encore dans cette séance une intéressante *Marche symphonique* pour piano à quatre mains de M. Heny Lymien, deux charmantes mélodies de M. Henry Frêne, bien dites par Mme Gramaccini-Soubre, deux morceaux de piano (Scarlatti et Saint-Saëns) exécutés à ravir par Mlle Marie Dubois, etc...



On a fait une véritable ovation au violoniste J. Withe, après l'exécution de la *Chaconne* pour violon seul de J. S. Bach, à sa matinée du 14 février (Salons Flaxland). Programme varié et attachant : Quatuor pour cordes de Schumann, *Sonate* pour piano et violon de Gabriel Fauré, des mélodie de Massenet et d'A. Thomas, *Trio* de Diemer. Excellente interprétation par MM. Diémer, Tracol, Trombette, Casella, Mlle Dubois et M. Withe.



Intéressant concert donné le 9 février à la salle Erard par M. Vandœuvre avec le concours de Mlles Goetz Lehmann et Marthe Storell. M. Vandœuvre est maître de son instrument (le violoncelle); son jeu est calme, très classique. Au programme, la *Sonate* pour piano et violoncelle (op. 5) de Beethoven, œuvre de jeunesse, la cantilène de *Cinq Mars* (Gounod) par Mlle Storell, du théâtre de la Monnaie; *Concerto* de Romberg, *Suite* de J.-S. Bach, *Danses hongroises* de Brahms, par M. Vandœuvre, et divers morceaux pour le piano par Mlle Gœtz Lehmann.



Le premier des quatre concerts donnés à la salle Erard par Sarasate, avec le concours de Mme Berthe Marx, MM. L. Diemer, Parent, Van Waefelghem, Delsart et Abbiate a eu lieu le 13 février 1894, avec le plus vif succès. Au programme, le *Quintette* (op. 163) de Schubert, la *Deuxième Suite* pour piano et violon (1re audition) de Goldmark, la *Fée d'amour* de J. Raff, et divers morceaux de Chopin, Schubert et Scarlatti pour le clavier.



Au concert donné par M. Arthur Guidé, chez Pleyel, on a entendu le trio en *ré* de Schumann, par Mme Hainl, MM. Guidé et Salmon; divers morceaux de violon exécutés avec talent par M. Guidé, entre autres, une *Suite* de Ries, une pièce d'harmonie assez heurtée de M. L. Moreau, et un *Allegro* de facture soignée, de M. Mathieu.



Le quatuor Remy, Delsart, Parent, Van Waefelghem vient de fusionner avec la Société des instruments à vent Taffanel-Turban, pour donner, avec le concours de M. Diémer, des séances de musique de chambre qui auront lieu bientôt chez Pleyel.



Nous apprenons que M. Oscar Commettant, le critique musical bien connu, vient d'être frappé d'une attaque d'apoplexie.

BRUXELLES

Dernières nouvelles de *Tristan et Iseult* :

MM. Stoumon et Calabresi, cédant aux sages avis de leurs plus clairvoyants amis, se sont décidés à avouer leur incompétence en wagnérisme et à faire appel au concours d'un chef d'orchestre étranger pour mettre au point l'ouvrage qu'ils se proposent de donner au public bruxellois avant la fin de la saison.

Ils ont prié M. Edouard Lassen, maître de chapelle du grand-duc de Saxe-Weimar, de venir veiller aux dernières répétitions de *Tristan et Iseult* et M. Lassen a accepté. Il arrivera à Bruxelles le 28 février, si nous sommes bien informés, et présidera à toute la mise en scène et aux répétitions d'ensemble.

Félicitons MM. Stoumon et Calabresi de cette résolution. Ils avaient annoncé la première de *Tristan* pour la fin du mois, persuadés que ça se montait aussi facilement que *Jerusalem* ou *Farfalla*. Ils se sont aperçus à

temps que sans le concours d'un artiste mieux au courant qu'eux-mêmes du style de l'œuvre, ils ne feraient rien qui vaille. Nous espérons qu'ils se conformeront en tout aux avis que leur donnera le maître de chapelle de Weimar, qui fut un des premiers adeptes et l'un des plus éminents collaborateurs du maître, lors des premières représentations de *Tristan* en Allemagne; moyennant quoi, il sera possible d'espérer une bonne exécution du grand drame wagnérien.

En attendant, le régisseur en chef, M. Gravier, demande à tous les échos d'alentour des renseignements sur les jeux de scène à introduire dans ce diable d'opéra à cinq personnages. Comme il ignore radicalement la musique, qu'il n'entend pas un traître mot à la partition, il ne sait où il doit faire les passades et placer les gestes conventionnels qu'il a appris naguère au théâtre de la Porte Saint-Martin. On voit le malheureux errer comme un perdu d'une coulisse à l'autre, demandant au pompier de service s'il n'aurait point, par hasard, trouvé la mise en scène de Wagner. Patience! M. Lassen va venir. Il indiquera aux pensionnaires de MM. Stoumon et Calabresi ce que personne dans la maison n'est en mesure actuellement de leur indiquer.

Pour l'orchestre, les répétitions d'ensemble ont commencé sous la direction de M. Flon, qui n'est pas encore tout à fait en possession de la partition et qui se trompe quelquefois de mouvement, prenant *allegro* ce qui est marqué *lento*, précipitant le mouvement où Wagner prescrit un ralentissement; mais ce sont là de petites erreurs qui ne tirent pas à conséquence de la part d'un chef d'orchestre aussi convaincu de ses mérites que l'est M. Flon. Quand il aura répété une dizaine de fois chacun des trois actes, il saura à peu près ce que Wagner a voulu faire exprimer à l'orchestre, et s'il n'a pas compris, M. Lassen lui expliquera le nécessaire.

Quant aux chanteurs, ils ont appris leurs rôles avec M. Léon Dubois, le seul, il faut le dire, qui possède l'œuvre pour l'avoir étudiée consciencieusement. Ce pauvre M. Dubois a été mis fort à contribution et il n'est pas encore au bout de ses peines. Pour M. Cossira, on trouvait, au début, le rôle un peu dur et l'on avait songé à ne lui laisser chanter que les parties lyriques; on avait arrangé une partition toute tailladée, où l'on avait supprimé presque tous les passages récités! Heureusement, l'excellent ténor est vite revenu de sa première impression. On coupera, mais infiniment moins que n'avait désiré d'abord le Tristan de la Monnaie.

Voici à peu près dans quel état la partition déchiquetée sera présentée au public.

Au premier acte, pas de coupure.

Au deuxième, suppression de tout le dialogue entre Iseult et Tristan, sur le *Jour* et la *Nuit*, soit de la page 134 à la page 150 de la partition française; trois pages dans la déploration du roi Marke à la fin de l'acte : de la page 192 à la page 194.

Au troisième acte, on coupe non seulement tout le passage où Tristan maudit le *jour* (de la page 219 à la page 223), coupure autorisée par Wagner, mais encore toute la « Malédiction du philtre », le point culminant de la scène de l'agonie et de l'œuvre (de la page 241 à la page 245). M. Cossira déclare qu'il ne peut chanter cette imprécation, qui, du reste, fait longueur, selon M. Stoumon. Total général, vingt-sept pages, d'une partition qui en compte trois cents tout au plus. Cela fait dix pour cent, à peu près.

Si regrettables que soient ces coupures, nous nous consolons en nous disant que ce qui aura été coupé ne sera pas massacré. D'ailleurs, peut-être la conscience artistique de M. Lassen se refusera-t-elle à ces mutilations. Peut-être aussi se dira-t-il que le théâtre de la Monnaie étant une scène provinciale, il ne faut pas se montrer trop exigeant

Quoi qu'il en soit, voilà la date de la première, que de nombreux lecteurs nous demandent de leur indiquer, vraisemblablement ajournée.

M. Edouard Lassen n'arrivant que le 28 février, il n'est pas probable que l'œuvre soit prête avant la seconde quinzaine de mars.

M. K.



Une mention toute spéciale est due, parmi les soirées musicales de la huitaine, à la première séance de musique de chambre du quatuor Crickboom, Angenot, Hans et Merck, donnée, il y a huit jours, à la salle Ravenstein. Elle a été charmante et vraiment pleine d'intérêt, par la spontanéité, la fraîcheur, le lyrisme généreux, la grâce de l'exécution. *Gioventu primavera della vita!* C'était printanier et jeune. Il y a à la tête de ce petit quatuor, — je dis petit par opposition au quatuor des grands, Ysaye, Van Hout, Jacob, — un jeune violoniste, déjà très coté depuis quelque temps et qui est en passe de se placer tout à fait en bon rang, M. Crickboom. Il a un joli son, pur et pénétrant, une remarquable justesse, du méca-

nisme, du rythme, et avec cela un feu, une ardeur, qui sont entraînants et qui révèlent une âme d'artiste. Le quatuor en *fa* de Beethoven n'est pas un des plus faciles de la série, encore qu'il soit l'un des plus mélodieux; sous la conduite de son jeune chef, le quatuor en a donné une exécution remarquable par toutes sortes de qualités séduisantes : bon ensemble, sonorités intelligemment graduées, nuances bien comprises et sentiment excellent. Nous aurions donc enfin un quatuor à Bruxelles, un quatuor, désireux de se faire connaître et d'aller de l'avant! Il importe que le public, j'entends les vrais amateurs, encouragent de toutes leurs forces ce jeune quatuor, qui nous promet d'excellentes soirées de *musica di camera,* le fin du fin de la musique. M. Crickboom a fait entendre dans cette soirée la sonate pour piano et violon de Guillaume Lekeu, le jeune compositeur verviétois mort si tristement à Angers. Il l'a jouée avec beaucoup d'âme et de virtuosité, ayant pour partenaire au piano Mlle Louisa Merck. Certes, cette sonate n'est pas une œuvre parfaite : elle débute par un mouvement lent, qui est plein de choses épouvantables, non musicales, de chocs d'harmonies et de thèmes qui jurent de se trouver ensemble. Triste résultat d'un wagnérisme et d'un franckisme mal digérés. Mais, à côté de ces bizarreries voulues, surgissent des phrases pénétrantes, d'allure très personnelle et d'un caractère singulièrement poétique. La seconde partie, très « lente », une sorte de rêverie très expressive et très sombre, est particulièrement remarquable par la hauteur de la pensée et le caractère de l'ensemble. L'audition de cette œuvre a vivement impressionné l'auditoire et augmenté encore les regrets causés par la mort prématurée de l'auteur. Notons encore dans cette séance les *Fantasiestüke* de Schumann pour violoncelle, jouées avec élégance et goût par M. Henri Merck, accompagné excellemment par sa sœur, Mlle Louisa Merck.

Jeudi, à la première des séances organisées par Mlle Derscheid, M. Edouard Jacobs a joué avec celle-ci les *cinq* sonates pour violoncelle de Beethoven. Entreprise hardie, mais qui a eu déjà des précédents. Il y a deux ans, à Saint-Pétersbourg, M. Auer avait de même passé en revue la série complète des sonates pour violon. Celles pour violoncelle n'occupent pas dans l'œuvre de Beethoven une place aussi importante, mais la série comprend deux compositions de tout premier ordre : la grande sonate en *la* et la deuxième sonate de l'opus 102 (en *ré* majeur) dont l'adagio est une des plus hautes inspirations qui soient tombées de la plume de Beethoven. Et cependant, cette dernière est peu connue. Ce n'est pas un morceau de virtuosité; alors on ne le joue pas, il ne plairait pas au public. Il faut louer M. Ed. Jacobs et Mlle Derscheid d'avoir porté cette œuvre à leur programme : leur initiative a été récompensée. Cette sonate a fait une profonde impression sur l'auditoire et elle aura été le meilleur succès de la soirée. De l'interprétation, il nous suffira de dire qu'elle a été sage et correcte. Çà et là, on eût aimé un grain de poésie dans la partie de piano. Mais le programme était également écrasant pour les deux partenaires et l'on ne peut assez admirer la vaillance avec laquelle ils se sont acquittés de leur tâche. M. K.



Abondance de concerts cette semaine, et de la musique nationale par-dessus le marché. Pas toujours agréable, la musique belge. Chauvinisme à part, on doit noter cependant l'intéressante audition donnée par M. Jokisch. On y a entendu un trio assez terne de M. E. Philips, bien joué cependant par M. O. Jokisch, M. J. Jacob et l'auteur, une sonate pour piano et violon de L. de Lantsheere, jouée sincèrement par M. O. Jokisch et Mlle Derscheid. Au demeurant, malgré des longueurs et des reprises inutiles, l'œuvre est intéressante et d'un auteur qui promet. Des retours de thème rendent l'allegro monotone, mais l'adagio et le finale font impression. Pour finir, un concerto de M. Jokisch, qu'il a exécuté lui-même avec cette correction, cette simplicité, cette pureté de son que l'on a toujours admirées chez lui. Concerto plein de beautés, hérissé de difficultés que M. Jokisch a enlevées avec brio, et qui lui a valu un succès mérité.

Au Conservatoire, à la deuxième séance de musique de chambre pour instruments à vent, un beau quintette de Onslow pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, exécuté par MM. Guidé, Merck, Anthoni, Poncelet et Neumans avec leur correction habituelle; une ballade de Schubert ; un lied très original de Vincent d'Indy, merveilleusement exécuté par M. Van Hout, un véritable artiste qui a le tort de ne pas se faire entendre plus souvent. Mlle Kempees que nous avions déjà entendue au concert Jokisch, a chanté l'air de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, des mélodies de Bœhm-Grieg et Brahms. Malheureusement, cette cantatrice étrangle le son ; elle manque de charme, le medium est absent, la diction bonne mais exagérée ne peut y suppléer. Elle

a obtenu cependant du succès. On a terminé par le *Triptyque symphonique* de Jan Blockx, comprenant un Jour des morts pour quatuor et piano, d'une couleur très flamande, et d'une gaieté, peu en harmonie avec la fête de novembre : un Noël pour hautbois, cor anglais et basson, très peu pastoral et encore moins divin; un Jour de Pâques par les deux groupes d'instruments réunis. D'un joli dessin mélodique, cette dernière partie suggère des idées de saturnales et de danses populaires.

La *Kwartet Kapel* d'Anvers, dirigé par M. Smit, a donné une séance au Cercle des Arts et de la Presse, au cours de laquelle on a entendu des œuvres d'Ed. Keurvels, Peter Benoit, Wieland; un nouveau quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle de A. Wilford, comportant un andante de beaucoup d'allure et un intermezzo très original. Du même auteur, des mélodies nouvelles bien interprétées par Mlle Kernitz, du grand-Théâtre de Gand, qui ne possède qu'une petite voix, mais qui s'en sert en artiste. On a entendu aussi M. A. Baets de l'Opéra flamand, qui a chanté d'une voix de baryton bien timbrée et très expressive l'air du chevalier Arnold de la *Yolande* d'E. Wambach et une sérénade avec quatuor de G. Wagner.

L'audition de la Chapelle russe a été une désillusion pour ceux qui ont entendu jadis à la Monnaie et à l'Eden-Théâtre le chœur de M. Slaviansky d'Agrenieff. Le groupe actuel se compose d'une vingtaine de jeunes garçons aux traits rudes et aux cheveux étranges, de quelques hommes, ténors et basses, tous dirigés par Mme Slaviansky, laquelle se charge aussi des solos, qu'elle chante d'une voix perçante et pas agréable du tout. Programme très chargé; bornons-nous à citer les *Adieux du rossignol* de Tschaïkowski, œuvre très gracieuse et qui gagne à être interprétée par des chanteurs du pays, un *Pater noster* du XVIe siècle, style sévère des couvents de Kieff, des œuvres curieuses de Dargomisky, dont une *Jeune fille voilà les Boyards*, est à retenir et *En descendant le Volga*, l'ancienne chanson des pirates du Volga, très connue et qui a obtenu du succès quoique mal chantée. N. L.

⚜

Samedi passé, 10 février, avait lieu, à la Grande-Harmonie, un concert à grand orchestre consacré aux œuvres de M. Louis Van Dam. Cette séance avait attiré un public nombreux, qui a fait au sympathique pianiste-compositeur et à ses interprètes le plus franc succès.

M. Seha a dirigé un andante et scherzo pour instruments à embouchure, bien exécuté. L'auteur a ensuite dirigé avec expérience et habileté une suite pour grand orchestre, très intéressante. Ces scènes et impressions rustiques dénotent un véritable tempérament de compositeur, plein de passion et de lyrisme. On eût souhaité parfois plus de personnalité; les réminiscences wagnériennes et autres se manifestent avec un peu trop de netteté. Mais l'allure est vraiment superbe et l'orchestration est d'une richesse rutilante; on a surtout applaudi la pittoresque *Danse des laboureurs* et un *Orage*, magistralement écrit. Mlle Callemien a fort bien chanté la *Cloche du soir* et l'*Etoile cachée*, et M. Verboom *Pour un seul mot* et *Nuit tombante*, cette dernière mélodie sur un texte de M. L. de Casembroot; malheureusement, M. Verboom articule d'une façon si défectueuse qu'il était impossible de comprendve un mot de ce qu'il chantait. Mme Lefebvre-Buol a interprété la *Colombe envolée* et les *Clochettes bleues ;* Mme Lefebvre-Buol dit bien, mais sa voix est mal posée. Les mélodies de M. Van Dam ont beaucoup de grâce, de fraîcheur et de sentiment; à soigner, par-ci par-là, la déclamation musicale. Mlle Kufferath a interprété un *Aria* pour violoncelle, et M. Fontaine, — un tout petit bonhomme, qui possède autant de talent que de crânerie, — a joliment joué quelques charmantes pièces pour piano, au nombre desquelles *Mélodies*, *Danse* et la bien connue *Sérénade d'Arlequin*. Il convient, en terminant, de féliciter M. Van Dam, non seulement de son talent de compositeur, mais encore de la courageuse initiative dont il a témoigné en organisant, pour nous faire entendre ses œuvres, un concert de cette importance. Il ne peut que s'applaudir du beau résultat auquel il est parvenu. E. C.

⚜

Aux Galeries, M. Maugé a convoqué ces jours derniers la presse à venir revoir la *Tournée Ernestin*. La première représentation avait été languissante à cause de la longueur exagérée des entr'actes et de certaines scènes épisodiques qui ne comptaient point parmi les meilleures. Grâce à une disposition pratique des décors, et notamment du navire du deuxième acte, équipé maintenant avant la représentation, grâce à des coupures habilement faites, la pièce de Gandillot, jouée avec beaucoup de verve, constitue à cette heure un spectacle amusant, varié, pittoresque et qui obtient grand succès.

Mercredi, changement de spectacle : première de *Sainte-Freya*.

M. Léopold Wallner ainsi que nous l'avons annoncé, a repris ses conférences didactiques sur l'histoire du piano dans les salons de Mme Pauline Desmedt. La dernière causerie de l'éminent professeur a été consacrée à Cramer, Hummel, Hassler, Tomaschek, dont Mlle Hoeberechts a joué, en excellente musicienne, diverses compositions fort intéressantes. La prochaine causerie de M. Wallner sera consacrée à Mozart.



On prête à la direction du Théâtre-Flamand l'intention de faire venir en représentations au théâtre de la rue de Laeken, la troupe complète et l'orchestre de l'Opéra-Flamand d'Anvers. La grandeur de l'entreprise est de nature à laisser des doutes. Mais les Flamands nous ont habitués à des coups d'audace. Le répertoire serait déjà désigné. Le *Freischutz*, version originale, le *Vaisseau-Fantôme* de R. Wagner, *Meilief*, le nouvel opéra comique de Benoit, la *Mélusine* d'E. Wambach, la *Parisina* d'Ed. Keurvels, etc., etc. Voilà qui ferait réfléchir les habitués du Théâtre de la Monnaie, et qui ne fera pas sourire MM. Stoumon et Calabresi.

⚜

Pour rappel, aujourd'hui, à 1 h. 1/2, au théâtre de la Monnaie, troisième Concert populaire, avec le concours de M. César Thomson, qui exécutera trois morceaux, dont le concerto de Goldmark. Ces morceaux seront accompagné par Mme G. Delhaze, professeur au Conservatoire de Liége. Le concert sera terminé par l'exécution d'œuvres de Wagner.

⚜

Demain lundi, au Cercle artistique, soirée musicale, dans laquelle se feront entendre M. César Thomson, violoniste, Mlle Courtenay-Thomas, cantatrice, et Mme Delhaze, pianiste.



CORRESPONDANCES

ANVERS. — Nous avons eu, mardi dernier, une brillante représentation à l'Opéra-Flamand. Le monde élégant s'y était donné rendez-vous, pour fêter la charmante bénéficiaire Mlle Levering.

C'était justice, car cette jeune artiste ne fait pas seulement honneur à notre école de musique, mais encore contribue-t-elle d'une façon marquante au bel ensemble qui fait un des principaux attraits de notre jeune institution lyrique flamande.

Mlle Levering avait fait choix du *Freischutz*, œuvre qui a toutes les sympathies de notre public. Si depuis ses débuts, Mlle Levering a créé avec succès d'autres rôles, il n'en est pas moins vrai que celui d'Agathe convient admirablement à sa nature tranquille. L'artiste peut y déployer toutes les ressources de l'art vocal, sans trop s'occuper des effets scèniques

Son succès a été aussi grand que mérité; ni fleurs ni cadeaux n'ont manqué pour prouver à la jeune artiste combien lui est acquise la sympathie du public.

Avec la première de *Mélusine* le drame lyrique recommencera ses représentations, un moment interrompues par les nombreuses répétitions occasionnees par la mise à l'étude du *Vaisseau-Fantôme.*

Nous aurons après cela *het Meilief*, cette œuvre poétique dont la petite ville flamande Iseghem a pu saluer la première.

Au dernier concert de la Société de Symphonie, on a beaucoup applaudi Mlle J. Flament, dont la voix ample et sonore a vivement impressionné l'auditoire

L'orchestre a exécuté la 5e symphonie de Beethoven et l'ouverture des *Noces de Figaro.*

Les sections des finances et des beaux-arts du conseil communal d'Anvers se sont réunies pour examiner la question des représentations wagnériennes pendant l'Exposition.

On connaît les propositions faites à la ville par les impresarii de cette tournée, dans laquelle figurent le ténor Van Dyck et un orchestre dirigé par M. Richter. Ils demandent que la ville garantisse le résultat financier de l'entreprise à concurrence de 100,000 francs.

La demande ainsi formulée a été repoussée. La ville d'Anvers aura à supporter, à l'occasion de l'Exposition, de très grands frais, et elle n'a pas cru pouvoir s'engager pour une somme aussi importante.

Quelques conseillers se sont montrés disposés à voter un subside moins considérable, 25,000 francs, par exemple, à la condition que le gouvernement intervienne à son tour; mais il n'est pas certain que le conseil communal se rallie à cette manière de voir.

AMSTERDAM. — Le premier concert du Wagner-Verein, donné au théâtre du Parc, sous la direction de M. Viotta, comprenait le troisième acte de *Lohengrin* et des fragments des *Maitres Chanteurs*. M. Viotta avait donné tous ses soins à l'exécution, surtout orchestrale. Les solistes, malheureusement, n'ont guère dépassé la médiocrité, et, sous ce rapport, nous préférons de beaucoup Mme Barety à Mlle Louise Mulder, notre compatriote, une chanteuse wagnérienne attachée au théâtre de Stuttgart. M. Hans Schmidt, de Munich, n'a pas été non plus à la hauteur de sa tâche, et c'est encore le ténor Anthes, de Dresde, qui nous a produit la meilleure impression. Quant aux chœurs et à l'orchestre, il n'y a que des éloges à leur décerner, et, à cet égard, M. Viotta nous a donné une exécution supérieure dans tous les détails.

Autre exécution fort intéressante, dimanche

dernier, dans l'église luthérienne, par le petit chœur *a Capella*, dirigé par M. Averkamp et qui, quoique inférieur en nombre, n'est certes pas inférieur, au point de vue du style, au chœur dirigé par M. De Lange. Le 2 février, il y avait trois cents ans que Palestrina est mort; et, en commémoration de cet anniversaire, M. Averkamp avait composé un programme des œuvres les plus importantes du maître italien. Il nous a fait entendre dans d'excellentes conditions la *Missa Assumpta est Maria* (exécutée pour la première fois en 1588), un offertoire, trois *Responsaria* et le *Cantique des Cantiques*, dont l'exécution a été écoutée avec autant d'admiration que de recueillement. Certes, nous devons savoir gré à M. Averkamp de l'idée, si heureuse et si intéressante, d'avoir fait revivre Palestrina parmi nous.

En fait de nouveautés symphoniques, aux concerts philharmoniques, M. Kes nous a fait entendre une œuvre fort originale de Grieg, intitulée *Musique pour le drame « Sigurd Jorsalfar »* de Björnson. Les solistes de ce concert étaient Mlle Clotilde Kleeberg et le chanteur Perron, qui jouit en Allemagne d'une grande réputation, mais très surfaite d'après ce que nous avons entendu de lui. Il a une jolie voix de baryton, mais la justesse laisse beaucoup à désirer, et, dans les *Lieder* surtout, sa diction et sa manière de phraser n'ont pas su nous plaire. Quant à Mlle Kleeberg, c'est une pianiste de talent, de beaucoup de talent même, et elle a eu un joli succès, plus grand même que celui obtenu dernièrement par Mme d'Albert (Teresa Careno).

Je ne vous parlerai pas du véritable déluge de concerts d'artistes indigènes, d'exécutants sentant le terroir, dont nous sommes accablés cet hiver.

Je signalerai seulement la septième soirée de la série des concerts Beethoven, où M. Röntjen a joué dans la perfection, avec M. Kes, la célèbre *Kreuzer-Sonate*. Au même concert, M. Kes a dirigé la *Pastorale* (1808) et l'ouverture *die Weite des Hauses* (1822). Public d'élite et très grand succès.

La Société pour l'encouragement de l'art musical donnera, l'été prochain, au mois de juin, un grand festival, qui durera trois jours, à Utrecht, sous la direction de Richard Hol. On y exécutera, entre autres, le nouvel opéra biblique *Moïse* de Rubinstein, que le célèbre maître russe viendra diriger lui-même, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven et les *Béatitudes* de César Franck.

Au prochain concert de la même société, à La Haye, on exécutera la *Damnation de Faust*, avec le concours de deux chanteurs belges, MM. Demest et Heuschling.

L'Opéra-Français de La Haye, qui ne joue plus régulièrement à Amsterdam, ne nous a donné qu'une reprise du *Capitaine Noir* de Mertens.

Une nouvelle revue musicale néerlandaise vient de paraître à Amsterdam, sous la direction de MM. van Millingen, l'heureux auteur de *Brinio*, et Hugo Nolthenius, un dilettante fortuné. Elle est intitulée *Weekblad voor muziek*.

Les journaux néerlandais se sont émus d'une nouvelle donnée par quelques journaux belges, au sujet de la composition du jury au prochain concours de chant international, qui aura lieu à Mons, au mois de juin, et dans lequel ne figure qu'un seul étranger, M. Massenet, tandis qu'aucun Allemand ou Néerlandais ne sera invité à y siéger. Le *Vaderland* écrit que, si la nouvelle est vraie, l'Allemagne et les Pays-Bas devront protester contre cette mesure arbitraire et blessante.

INTÉRIM.

BERLIN. — Aux deux derniers Concerts populaires, dirigés par Mansteadt, les ouvertures de *Don Juan*, de *Husitzka* (Dvorak), de *Rienzi*, de *Coriolan*, du *Tannhæuser*, la *Krönungsmarch* de Tschaïkowsky, la *Rhapsodie norwégienne* de Lalo, le ballet de *Boabdil* (Moszkowsky) et une fantaisie-ouverture de Berger, que Richard Strauss avait déjà dirigée au dernier grand concert philharmonique.

Le dernier concert philharmonique n'a pas été un des plus intéressants de la saison. M. Schuch, indisposé, a été assez heureusement remplacé par M. Richard Strauss, de Weimar. L'exécution de la *Pastorale*, la pièce de résistance du concert, n'a pas répondu à mon attente : les basses beaucoup trop lourdes dans la première partie; le scherzo et l'orage pris trop lents. Comme nouveauté, une fantaisie-ouverture pour orchestre de M. Berger, Américain de naissance. Cette œuvre, beaucoup trop longue, est bien orchestrée, mais elle manque d'originalité.

On ne pourrait faire ce dernier reproche au poème symphonique *Don Juan* de Strauss, dirigé avec beaucoup de feu par l'auteur. Ici, beaucoup d'originalité, mais peu de sincérité; c'est de la musique fort intéressante, mais qui n'émeut pas. Le soliste du concert était Moritz Rosenthal, qui a exécuté le concerto de Liszt (en *mi* bémol) en grand artiste. Depuis deux ans, Rosenthal a fait d'immenses progrès au point de vue de l'expression, il faut le reconnaître. Sa prodigieuse technique passe maintenant au second plan. Le pianiste, rappelé plusieurs fois, n'a pas voulu se rasseoir au piano. Tout le monde l'a regretté.

Au prochain concert, comme nouveauté, le prélude du *Rubis* d'Eugène d'Albert. Soliste, Lili Lehmann.

C'est Wagner qui, maintenant, compte le plus grand nombre de représentations à l'Opéra (naturellement hors concours... Leoncavallo et... Mascagni). Depuis octobre, nous avons eu environ deux drames de Wagner par semaine. Mercredi dernier, avait lieu la *Walküre*, avec la Sucher; dimanche prochain, les *Meistersinger*, avec Götze, et mercredi, le *Vaisseau-Fantôme*.

A la Philharmonie, salle Bechstein, à la Singacadémie, foule de récitals : Hugo Heermann, de Francfort; d'Albert et sa femme; Clotilde Kleeberg et Emilie Marhüse, de Paris; Waldemar

Meyer, Stavenhaguen et sa femme; la chanteuse Albani, etc., etc.

Très intéressante la quatrième et dernière Kammermusik de Franz Rummel : Un nouveau sextett (op. 6) pour piano et instruments à vent de Thuille, jeune compositeur autrichien. L'adagio et le finale m'ont surtout plu. La gavotte, remplaçant le scherzo, est d'allure trop vulgaire; le premier allegro a de l'élan, malheureusement son thème principal est la reproduction exacte du début du concerto pour piano en *si* bémol de Brahms. Les *Lieder* du même compositeur, admirablement interprétés par Mme Herzog, de l'Opéra (ainsi que des *Lieder* de Brahms, Schubert, Schumann) ont du charme; ils ont eu beaucoup de succès MM. Rummel et Berber ont joué la gracieuse sonate en *sol* (op 96) pour piano et violon de Beethoven, et, avec MM. Müller et Dechert, le quatuor en *mi* bémol (op. 47) de Schumann; interprétation très correcte. E. B.



GAND — La saison théâtrale touche à sa fin. Les dernières semaines ont été des plus mouvementées. Pendant tout l'hiver, les Gantois ont boudé le théâtre, et la campagne, certes, a été peu brillante au point de vue financier. La direction s'est vue obligée de réduire, de commun accord avec les artistes, les appointements de tous les grands emplois. D'autre part, le conseil communal a longuement examiné la question de savoir si la municipalité ne pouvait rien faire pour aider les directeurs à venir, dont le sort est ici vraiment peu enviable. Du choc des idées la lumière a jailli, et nos édiles ont décidé que, dorénavant, les directeursauraient le choix entre trois combinaisons :

a) Maintien du cahier des charges actuel (opéra, opéra comique, opérette, ballet-divertissement) et un subside de 36.000 francs.

b) Opéra et opéra comique avec certaines latitudes laissées à l'initiative de la direction. Subside de 18.000 francs.

c) Théâtre libre ; pas de subside ; chauffage et éclairage de la salle à la charge de la ville.

Nous signalons cette bizarre solution,parce que nous pensons sincèrement qu'elle ne peut qu'être désastreuse au point de vue de l'art musical. En effet, la plupart des directeurs s'empresseront d'opter pour la combinaison du théâtre libre, avec laquelle il leur est loisible de transformer notre première scène en café-concert, d'y donner des spectacles croustillants ou clownesques, qui ne pourront manquer d'attirer le public. Chacun sait que, pour la plupart des impresarios, le souci de la pièce de cent sous prime de très loin le souci d'art. Nous nous bornons, pour aujourd'hui, à exposer ces quelques considérations, non sans faire remarquer que nous ne sommes pas trop pessimiste : en effet M. Fontenelle postule déjà la direction pour la saison prochaine, et offre d'adopter la troisième combinaison. Il donnerait la comédie, l'opérette et tout ce qui s'ensuit. Le règne du flon-flon, quoi ! Et l'on assure que nos édiles voient cette candidature d'un œil très favorable.

Sigurd aura certainement été le succès de la saison. L'œuvre de Reyer a été ici supérieurement interprétée. Notre fort ténor, M. Casset, un débutant, s'y est révélé artiste de race. Nous sommes en mesure d'affirmer que M. Casset a signé son engagement au théâtre de la Monnaie pour l'hiver prochain. La direction compte le produire surtout dans le répertoire wagnérien, M. Casset remplacerait, paraît-il, M. Massart, qui part en tournée artistique. M. Casset est vraiment une bonne acquisition : les Bruxellois pourront en juger.

Manon et *Carmen* ont été pour M Bonijoly, ténor léger, de jolis succès Mme Darlof, contralto, qui a abordé le rôle de Carmen, a révélé des qualités vocales : mais cette artiste sait très peu la scène et manque encore d'habitude. Elle répète, comme une machine insensible, un rôle pourtant bien su. Et le rôle de la Carmencita exige, outre de sérieuses qualités vocales, une puissante intelligence dramatique : c'est ce qui en fait la très haute valeur artistique.

Patrie, reprise ces derniers jours, a surtout mis en lumière Mme Dargissonne et M. Lavallée. La première a eu des élans dramatiques et a témoigné de sa coutumière conscience musicale. La basse d'opéra, M. Lavallée, a fait depuis ses débuts des progrès remarquables, et nous a présenté un duc d'Albe tragique, chantant son rôle d'irréprochable façon. M. Auer, baryton, tire tout le parti possible d'une voix un peu dure : il est affligé, en outre, d'un défaut de prononciation qui rend son débit parfois bien confus et embarrassé.

Nous ne terminerons pas ces lignes sans présenter au premier chef d'orchestre, M. Amalou, dont la soirée de bénéfice a été un triomphe, nos bien cordiales et sincères félicitations. Grâce à une science solide, à une inaltérable persévérance, M Amalou a su transformer notre orchestre en un tout homogène, une phalange artistique que les habitués du théâtre n'oublieront pas de longtemps.

M Osc. Roels, second chef, a implanté au sein des choristes une discipline et un ensemble parfaits. Les chœurs ont été plusieurs fois bissés, ce qui ne s'était plus vu ici depuis de longues années.

Nous parlerons la semaine prochaine des débuts de Mme Cognault, notre nouvelle chanteuse d'opéra comique. L. D. B.



LIÉGE. — Concert Thomson. — Chapelle russe. — Le deuxième concert sous la direction de M. Dupuis, dimanche dernier, nous faisait entendre César Thomson, et une œuvre nouvelle : *Viviane*, poème symphonique de M. Ernest Chausson. Après l'exécution — un peu lourde — de la

septième symphonie, M. César Thomson joua le concerto en *la* mineur de Goldmark, œuvre puissante, quoiqu'un peu commune en de rares endroits, d'une remarquable intensité de vie et d'une belle et savante structure. L'incomparable interprète fit splendidement ressortir, avec cette puissance contenue qui est sa caractéristique, les sentiments si divers de l'œuvre de Goldmark : la mélancolie sereine de la première partie, l'élévation idéale de l'*aria*, la gaîté fantaisiste et mystérieuse de la fin, où la pensée mélodique s'enveloppe de traits d'une virtuosité prodigieuse. Un mot à l'orchestre : poussant la discrétion un peu loin, il s'est réduit constamment au rôle d'accompagnateur en sourdine, même quand c'était à lui de reprendre le thème sur lequel le violon brodait ses capricieuses arabesques. A part cette erreur, il a secondé de son mieux le violoniste. M. Thomson a ensuite enlevé avec une maestria superbe le concerto en *ré* mineur de Wieniawski. Des acclamations enthousiastes ont fêté le vaillant artiste.

Viviane, ce nouveau poème musical sur le cycle chevaleresque breton, tant à la mode aujourd'hui, est une œuvre bien faite, d'un sentiment large, mais un peu superficiel, assez intelligible sans le « programme » qui l'accompagnait. Le « faire » rappelle un peu celui de Svendsen. A noter des *appels de trompettes* assez mystérieux, qui errent dans la forêt à la recherche du vieil enchanteur Merlin, réclamé par le roi Artus.

Mercredi soir, la chapelle russe, sous la direction de Mme Nadina Slaviansky. Très originale, cette chapelle, avec son défilé de bambins, impayables de crânerie, sa « Capellmeisterin », hiératique comme une icone dans ses somptueux vêtements, et l'allure militaire de cet ensemble de chanteurs, petits et grands, sous le geste étroit et rigide qui leur marque le rythme étrange de leurs chants nationaux. Il y a, dans ces chanteurs, des voix admirables, à commencer par celle de la «Capellmeisterin» elle-même. L'ensemble pourrait être mieux fondu; chacun des chanteurs tient à se faire entendre et non à se perdre dans la masse ; si la perfection de l'ensemble y perd, l'intensité du sentiment y gagne. Quelle conviction et quelle décision, surtout chez les bambins ! Par exemple, les transitions du *piano* au *forte* sont inconnues, et l'expression est parfois bien un peu... rustique, à force d'être primesautière ! Les délicatesses de la virtuosité font défaut à ces passionnés exécutants. Mais comme ils sentent profondément ce qu'ils chantent! Interloqué d'abord, le public, s'accoutumant, devint enthousiaste, et ce fut après plusieurs rappels que le chant national officiel termina le concert.

Il y a des choses superbes dans ces chants populaires. Ils mériteraient une étude approfondie. Il serait curieux aussi d'observer comment les compositeurs russes ont puisé à ces sources, et comment même ils ont parfois défiguré le sentiment de cette musique primitive et spontanée. Une remarque curieuse aussi : les « chants religieux », *Pater noster*, *Ehtenya* ou *Benedictus*, offraient un caractère moins grave et moins mystérieux que les chansons nationales. Très intéressantes encore certaines *indéterminations* données par la voix des chanteurs aux notes qui diffèrent dans la gamme orientale et dans la nôtre. On eût dit que cette musique de l'Europe de l'Est gardait quelque chose de ces modes étranges où la musique arabe déroule l'énigme de ses déconcertantes mélodies.

Il est certain qu'un peuple qui se plaît à cette musique garde des trésors de vitalité plus riches que nos populations nourries de *Joséphine* et de ma *Gigolette*... Simple remarque, en passant...

L'ère des concerts n'est point close : à lui seul, M. Dupuis nous promet : le 14 mars, un concert Siegfried Wagner ; le 17, un récital d'Albert-Careno ; le 18, un concert, avec le concours du même Eug. d'Albert ; le 6 mai, les deux premiers actes de *Tristan*, avec Ernest Van Dyck. J. M.



LILLE — Concerts populaires. — La cinquième matinée de l'abonnement a eu lieu dimanche dernier avec le concours de Mlle Van Veenen, cantatrice, et de M. Camille Chevillard, pianiste et conpositeur, sous-directeur des Concerts Lamoureux.

Après une bonne exécution de la délicieuse symphonie en *mi* bémol d'Haydn, si ravissante dans sa simplicité et dont la pureté de lignes et la fraicheur d'idées nous charment encore aujourd'hui, M. Chevillard nous a fait entendre deux œuvres qui brillent par des qualités toutes différentes. La *Ballade symphonique* est très habilement écrite, d'une instrumentation touffue et riche en jolies sonorités. Son poème *le Chêne et le Roseau*, sorte de commentaire musical de la fable de La Fontaine, est bâti sur deux thèmes d'un caractère opposé, celui du chêne, fort et robuste, exposé tour à tour par la basse-tuba, les trombones et les cors, et celui du roseau, souple et gracieux, confié au cor anglais et au hautbois. Après une gracieuse page de musique descriptive qui nous dépeint le paysage, commence le dialogue entre le frêle arbuste et son puissant voisin. Puis l'orage éclate, — admirablement traité à la manière wagnérienne — le chêne est foudroyé, et quand le calme renaît, on entend de nouveau le thème du roseau s'élever dans la nature apaisée, au milieu du paysage initial.

Ces deux ouvrages, très élevés et d'une facture ingénieuse ont remporté un très vif succès. J'ajouterai que, malgré les difficultés dont ils sont hérissés, l'orchestre, sous l'habile et ferme direction de l'auteur, en a donné une interprétation fort honorable.

Dans un thème avec variations, pour piano, M. Chevillard a montré qu'il était aussi habile virtuose que compositeur distingué, et les applaudissements que lui ont été prodigués lui ont

prouvé combien son double talent était hautement apprécié.

Je regrette de ne pouvoir adresser les mêmes éloges à Mlle Van Veenen, dont la voix, quoique assez mince, est fort jolie et d'un timbre très agréable, mais les quatre morceaux à la guimauve qu'elle a chantés, sans grande expression, seraient mieux à leur place dans une salle de dimension moins vaste que celle de l'hippodrome, et ils n'ont guère produit d'effet.

Le concert finissait par l'ouverture de *Fidelio* (n° 4). Elle ne se rattache à l'opéra, ni par son caractère, ni par les thèmes qu'il contient, mais c'est une page symphonique d'une verve et d'un éclat incomparables. L'orchestre l'a exécutée avec une réelle maestria et un excellent sentiment des nuances. E. M.



NOUVELLES DIVERSES

C'était, mardi 13 février, le onzième anniversaire de la mort de Richard Wagner, mort à Venise en 1883. Partout, en Allemagne, cette date a été commémorée soit par des concerts, soit par des représentations d'œuvres du maître. A Londres, également a eu lieu, un concert commémoratif qui a été accueilli par un enthousiasme frénétique.

Les journaux de Londres comparent, à ce propos, le passé au présent. Lorsque Wagner se rendit en Anglererre, en 1855, et fit, pour la première fois, entendre sa musique aux Londoniens, il fut accablé d'injures et de railleries. Les uns traitaient ses compositions de « chaos absolu », les autres, de « cacophonie sauvage, extravagante et démagogique ». Le critique du *Times* déclarait que *Tannhæuser* était « insupportablement ennuyeux », et qualifiait *Lohengrin* de « vague tas d'ordures ».

Que les temps sont changés ! Et que compte la critique dans l'histoire de l'art ?!?

Le quatre centième anniversaire de la naissance de Hans Sachs, le célèbre maître-chanteur, sera célébré cette année, à Nuremberg, avec un éclat extraordinaire. Les fêtes dureront toute une semaine et comporteront des cavalcades historiques, des spectacles populaires et des représentations théâtrales composées des opéras les *Maîtres Chanteurs* de Wagner et *Hans Sachs* de Lortzing, ainsi que de différentes œuvres dramatiques de Hans Sachs lui-même. La municipalité a voté un crédit de 12,000 marks pour parer aux frais de ces fêtes.

La fortune des œuvres de Berlioz est vraiment paradoxale. En tous les pays d'Europe, -- l'Allemagne fait une honorable exception, — les directeurs de théâtre refusent obstinément de jouer aucun de ses opéras. S'agit-il de monter à Paris, un *Benvenuto Cellini* ? On va chercher celui de M. Diaz, sans paraître se douter que celui de Berlioz n'est peut-être pas tout à fait méprisable. Les *Troyens* ne revinrent à la scène que grâce aux efforts de la Société des grandes auditions. Quant à la *Prise de Troie*, son existence est généralement ignorée. En revanche, les *impresarii* s'ingénient à transporter sur des théâtres variés les poèmes symphoniques de Berlioz. L'un d'eux, promène actuellement en Angleterre la *Damnation de Faust*, « opéra en un prologue et quatre actes », avec ballet de sylphes, décors et accessoires ; parmi ces derniers, on signale deux chevaux noirs pour la course à l'abîme. On veut bien nous apprendre encore que l'adaptation scénique n'a pas entraîné de grands changements..... L'année dernière, c'était à Monte-Carlo que l'on donnait une adaptation scénique analogue de la *Damnation*. Quand verrons-nous représenter la *Symphonie fantastique*, drame lyrique en quatre actes et un épilogue infernal, avec ballets aussi, décors et accessoires, parmi lesquels il en serait un particulièrement sensationnel : la guillotine de la *Marche au supplice* ?

Le théâtre du Capitole à Toulouse, qui compte déjà à son répertoire *Tannhæuser* et *Lohengrin*, vient de représenter avec grand succès le *Vaisseau-Fantôme* de Wagner.

Mme Lematte, dans le rôle de Senta, ainsi que les chœurs et l'orchestre, sous l'habile direction de M. Raynaud, ont été unanimement applaudis. Tout présage une longue série de représentations.

A Moscou, vient d'avoir lieu la première représentation en langue russe du *Siegfried* de Richard Wagner, au Grand-Théâtre.

Les joies de la réclame ! Nous lisons dans les journaux français, à propos d'une reprise d'*Aïda* à Monte-Carlo, que M. Günsbourg, l'étonnant directeur du théâtre de cette « cité balnéaire », continue de « livrer le bon combat pour l'art ». La bonne réclame ajoute :

« Dans chacune des œuvres montées sous sa direction, on reconnaît le régisseur des *Meningen* et l'héritier des grandes traditions théâtrales. »

Günsbourg, régisseur des *Meningen* (*sic*), l'héritier des grandes traditions théâtrales, c'est un vrai comble. Il suffit de rappeler ce que cet aimable cabotin avait fait de *Tristan et Iseult*, l'année dernière.

Afin de permettre à nos abonnés nouveaux de participer à nos primes, nous les prévenons qu'ils pourront souscrire à nos bureaux jusqu'au 1er mars, au magnifique PORTRAIT A L'EAU-FORTE DE BEETHOVEN, par L. Dake, publié par la maison L Dietrich et Cie (hauteur 47 1/2 centim., largueur 37 1/2 centim., sans les marges), au prix de faveur de 20 francs.

La maison G. Gonthier, fournisseur des musées, rue de l'Empereur, 31, Bruxelles, nous informe qu'elle se charge, pour la ville et la province, de l'encadrement de l'eau-forte de Dake. Prix d'artistes pour nos abonnés. Maison spéciale pour encadrements artistiques.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Paris, Mme veuve Lafarge, mère de MM. Emmanuel et Stéphane Lafarge, de l'Opéra-Comique. La défunte était une musicienne des plus distinguées, élève de Mme Gaveaux-Sabatier. C'est elle qui donna les premières leçons de chant à ses deux fils. Les obsèques ont eu lieu samedi, à l'église de Passy.

— A Venise, dans les derniers jours de janvier, Giovanni Masutto, professeur à l'Institut musical de Trévise et auteur de divers travaux historiques sur la musique, dans lesquels il a fait preuve de plus de bonne volonté que d'expérience. Nous citerons, entre autres, un dictionnaire biographique très sommaire, *i Maestri di musica italiana del secolo XIX*, et un ouvrage plus important, en trois volumes in-4° : *Della musica sacra in Italia*, qui est aussi plus utile et plus soigné.

— A Saint-Pétersbourg, le violoniste Eugène Albrecht, un des musiciens les plus instruits et les plus influents de la capitale de toutes les Russies. Issu d'une famille d'artistes (son père était le chef d'orchestre qui, le premier, avait dirigé *Rousslane et Ludmilla* de Glinka), il a publié

quelques ouvrages didactiques, et a pris souvent la plume pour traiter de questions relatives à l'enseignement musical.

Elève de Ferdinand David au Conservatoire de Leipzig, E. Albrecht avait fondé en 1872 le *Quartettverein*, dont il est resté l'âme jusqu'à ces derniers temps. En 1877, il avait succédé à Maurer dans le poste d'inspecteur des orchestres de la direction des théâtres, dont il a réorganisé aussi la bibliothèque musicale, dans laquelle, grâce à lui, se trouvent concentrées, en ce moment, toutes les partitions et parties d'orchestre accumulées depuis un siècle et demi.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

Opéra. — Du 12 au 17 février : Faust. Sigurd. Samson et Dalila, la Korrigane. Faust.

Opéra-Comique. — Du 12 au 17 février : L'Attaque du moulin, le Maître de chapelle. Carmen. Le Pré aux Clercs, l'Amour médecin. Carmen. L'Attaque du moulin. Le Barbier de Séville, le Maçon.

Concert Lamoureux (Cirque des Champs-Elysées) du jeudi 15 février. — Ouverture du Freyschütz (Weber); Concerto en ré mineur (Rubinstein), M. Falke; Parsifal (R. Wagner); Chant polonais (Chopin-Liszt), — Etincelles, — Tarentelle (Motskowsky), M. Falke; Introduction du 3e acte de Lohengrin (Wagner).

LES CONCERTS DU DIMANCHE

Conservatoire. — Symphonie en ré majeur, nº 38 (Mozart); le Paradis et la Péri (Schumann), traduct. française de V. Wilder, soli : Mmes Chrétien, Héglon, MM. Vagnet, Manoury. Le concert sera dirigé par M. Paul Taffanel.

Concert Colonne (Châtelet), avec le concours de M. P. de Sarasate et de Mme Berthe Marx : Ouverture de Coriolan (Beethoven); 2e concerto en sol mineur, pour piano (C. Saint-Saëns), Mme Berthe Marx; deux pièces (R. Schumaun), 1re audition; concerto pour violon (Mendelssohn), M. de Sarasate; le Carnaval romain (Berlioz); Polonaise fantaisie (Chopin); Etude

(Rubinstein), Mme Berthe Marx; introduction et rondo capricioso (C. Saint-Saëns), M. de Sarasate; Lohengrin, prélude du 3e acte (Wagner).

Concert Lamoureux (Champs-Elysées). — Symphonie en mi bémol, no 4 (Beethoven); Mort d'Ophélie (Berlioz); Fantaisie hongroise, pr piano (Liszt), M Vianna da Motta; les Eolides (César Franck); chœur des fileuses du Vaisseau Fantôme (R Wagner); Danse macabre (Saint-Saëns).

Concert d'Harcourt. — Deuxième audition intégrale de Fidélio (Beethoven): Léonora (Fidélio, Mlle Eléonore Blanc; Marceline, Mme Lovano; Florestan, M. Furst; Pizarre, don Fernand, M. Auguez; Rocco, M. Nivette; Jacquinot, M. Lucien Berton Orchestre et chœur, 130 exécutants.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie.—Du 11 au 18 février: Bal. Jérusalem. L'Attaque du moulin. Mireille et Farfalla. L'Attaque du moulin. Relâche. Sigurd. L'Attaque du moulin.

Théatre des Galeries — La Tournée Ernestin. Mercredi prochain, première de Sainte-Freya.

Alcazar royal. — La Plantation Thomassin.

Concerts populaires. — Dimanche 18 février, à 1 h. ½, au théâtre de la Monnaie, sous la direction de M. Joseph Dupont ; Ouverture du Roi Etienne (Beethoven); Concerto pour violon (Goldmark), M. César Thomson ; Dans les steppes de l'Asie centrale (Borodine); les Murmures de la forêt (Wagner); Marche funèbre de Siegfried (Wagner); La Chevauchée des Walkyries (Wagner).

Cercle artistique et littéraire. — Lundi 19 février, à 8 h. ½ du soir, soirée musicale : Pastorale, Presto (Scarlatti), Etude de concert (Martucci), Mme Delhaze ; air du Freyschutz (Weber), Mlle Courtenay-Thomas ; Concerto pour violon (Goldmark), M. César Thomson ; air des Noces de Figaro (Mozart), Mlle Courtenay-Thomas ; Sonate (Follia) (A. Corelli), M. César Thomson ; Chanson d'amour (J. Hollmann), Mlle Courtenay et M. César Thomson ; Adagio, Fantaisie (Paganini), M. César Thomson.

Berlin

Opéra. — Du 11 au 18 février : Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg I Pagliacci et Promethée. Concert de la chapelle royale. Le Vaisseau-Fantôme. Les Noces de Figaro, Mara. Noce villageoise et Cavalleria rusticana Les Medici (1re représentation).

Théatre Friedrich Wilhelmstadt. — Le lieutenant de marine. Vendredi, première de Brautjagd (la Chasse au mariage), opérette nouvelle de Suppé.

Vienne

Opéra. — Du 12 au 19 février : Rouge et Noir et I

Pagliacci. Siegfried. Manon. Aïda. Les Noces de Figaro. Le Franc-Tireur. Hans Heiling. La Fête de mai.

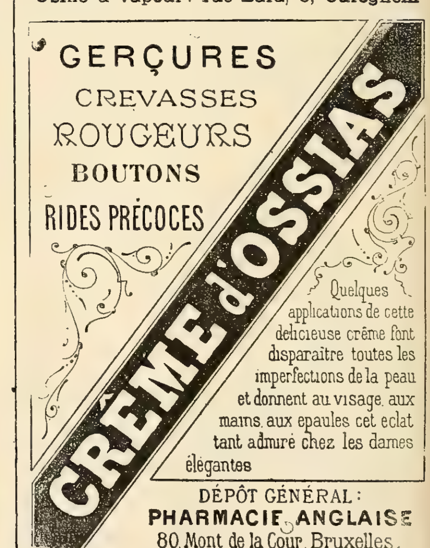
AN DER WIEN. — Le Maître de forges Le Franc-Tireur.

Dresde

OPÉRA. — Du 13 au 18 février : Tannhæuser. L'ami Fritz, Marga. Fra Diavolo. Les Rantzau. Porcelaine de Meissen. Henri le Lion.

Munich

OPÉRA. — Du 11 au 18 février : Tristan et Iseult. Junker Heinz (opéra de R. de Perfall). Otello (avec M. Fumigalli). Hænsel et Grethel. Tristan et Iseult.



Bruxelles — Impr. TH. LOMBAERTS, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET
GEORGES SERVIÈRES
HUGUES IMBERT — RENÉ DE RÉCY
CAMILLE BENOIT — ETIENNE DESTRANGES
ALFRED ERNST — GUY ROPARTZ
VAN SANTEN KOLFF
J. HOUSTON CHAMBERLAIN
ED. VANDER STRAETEN—ED. EVENEPOEL
MAURICE KUFFERATH
CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY
J. RAGGHIANTI — J. MALHERBE
HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG
N. LIEZ — I. WILL
Dr DWELSHAUWERS — ERNEST CLOSSON
LUCIEN DE BUSSCHER
OBERDŒRFER — JEAN MARLIN
J. BRUNET — A. WILFORD, ETC, ETC.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 25 Février 1894 — NUMÉRO 9

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; Office de Publicité, rue de la Madeleine, et chez les principaux éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 9. 25 février 1894.



PROMESSES GLUCKISTES



UOIQUE l'on ne s'entende guère sur la description de l'enfer, tout le monde s'accorde à dire qu'il est pavé de bonnes intentions. Mais on ne sait pas assez quelle part importante revient, dans ce travail de voirie, aux directeurs, entrepreneurs, organisateurs et autres facteurs de représentations théâtrales, d'auditions et de concerts. Chacun d'eux ne manquant pas d'apporter à chaque saison plusieurs pierres, on peut estimer le produit de leur labeur à l'étendue d'une ville entière. La rue Gluck est une des rues de cette ville au pavage de laquelle on est le plus occupé. Il est très rare qu'un directeur de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique ne se fasse point un devoir sacré d'annoncer solennellement, en prenant possession de son fauteuil administratif, l'intention de remonter du Gluck. Il y a sur ce point une tradition tout à fait classique, et si bien observée que, depuis quinze ans seulement, le tas de pavés a beaucoup monté.

Cela s'est fait d'abord au moyen d'*Armide*. Mme Krauss était encore à l'Opéra en ce temps-là. Sitôt que les abonnés, cessant par hasard de causer, s'apercevaient qu'on leur jouait toujours la *Favorite*, on se hâtait de leur dire : Vous allez avoir *Armide*. Les journaux se repassaient la bonne nouvelle; on esquissait une, deux distributions ; on s'inquiétait un peu du diapason, ce fameux diapason d'autrefois, qui donnait à la reprise projetée un air tout particulièrement méritoire de difficultés à vaincre, d'obstacles scientifiques à surmonter ; on insistait sur ce qu'il fallait beaucoup de réflexion, beaucoup d'études, pour que la reprise fût digne de Gluck et de l'Académie nationale de musique; on faisait délicatement sentir aux abonnés qu'eux aussi ne prendraient point part au plaisir sans peine; qu'il leur faudrait un certain stoïcisme pour accepter l'austérité de Gluck; et, qu'en attendant, ils feraient prudemment, pour profiter de leur reste, d'entendre la *Favorite*. Puis, après la préparation voulue, le pavé étant bien taillé, le directeur l'expédiait à sa destination naturelle, soit en quittant lui-même ses fonctions, soit en publiant officieusement que la reprise d'*Armide* aurait lieu aux calendes grecques, soit tout simplement en ne faisant, ne disant et n'annonçant plus rien du tout.

Après *Armide*, nous avons failli entendre coup sur coup deux opéras de Gluck. Deux ! C'était aller très vite en besogne. Il s'agissait d'abord d'*Iphigénie en Tauride*, à qui une association charitable très distinguée et très connue avait résolu d'accorder son haut patronage. Nous avons conservé comme un document curieux le prospectus répandu dans Paris à ce propos. Il était ainsi conçu :

Société des grandes auditions musicales de France. — Programme 1893. — La Société donnera : le 25 mai 1893, à l'Opéra-Comique, de concert avec M. Carvalho, *Iphigénie en Tauride*, opéra de Gluck; le 20 décembre 1893, à l'Opéra, de concert avec MM. Bertrand et Gailhard, trois représentations extraordinaires de *Tristan et Iseult* de Richard Wagner. — Les répétitions générales sont exclusivement réservées aux membres de la Société. L'ouverture du bureau de la Société sera annoncée spécialement aux membres de la Société pour la remise des billets, etc.

Aux termes du susdit imprimé, il devait donc y avoir, le 20 décembre, non moins de trois représentations de *Tristan et Iseult*. On sait comment tant de zèle échoua par l'opposition de Mme Cosima Wagner, qui n'en permit pas même une. Ni l'ombre de Gluck, ni aucun

...héritiers ne vinrent mettre un pareil veto ...ard de l'unique représentation promise de ...œuvre *Iphigénie;* cependant, la Société s'en tint à son prospectus et à ses bonnes intentions.

Le directeur de l'Opéra-Comique saisit alors avec empressement une occasion si belle de placer son pavé. La Société ne voulant plus donner du Gluck de concert avec lui, il se promit d'en jouer sans elle, et, tout de suite, il choisit *Orphée*. Les choses se passèrent à peu près comme à l'ordinaire, et, dernièrement, en lisant leur journal, les Parisiens furent avertis que la reprise d'*Orphée* de Gluck, projetée par M. Carvalho, était ajournée et remplacée probablement par celle du *Cheval de bronze*, à moins que ce ne fût par une autre.

De directeur en société ou de société en directeur, il y a en ce cas spécial toujours quelqu'un de prêt pour saisir la balle au bond. Les joueurs se relayent et changent d'éteuf, mais la partie se continue sans arrêt sur le terrain gluckiste. *Armide, Iphigénie en Tauride, Orphée*, ayant déjà servi, personne ne fut surpris de voir la « Société nouvelle de musique classique » jeter, pour ses débuts dans le monde, son dévolu sur *Alceste*.

L'annonce de ce projet nouveau a fait, à la fin du mois dernier, le tour de la presse, sous forme d'un communiqué séduisant, mais passablement inexact, où il était dit que l'œuvre serait représentée incessamment, sans coupures, et « dans la tonalité de 1776 », et qu'on ne l'avait point entendue à Paris depuis 1862. *Tonalité* était placé ici à tort, comme un synonyme de diapason, et l'on passait sous silence la reprise de 1866, assez lointaine déjà, il est vrai, pour que les gens âgés de plus de quarante-cinq ans fussent seuls capables d'en avoir gardé le souvenir. Cette semaine, un nouvel entrefilet vint nous apprendre que la représentation d'*Alceste*, au « théâtre Moncey », était retardée par l'indisposition de la principale interprète, et qu'on avait renoncé à cette *tonalité de 1776* d'abord promise, puis, une fois la main à l'œuvre, reconnue trop périlleuse et impraticable aux instruments actuels. La Société peut se rassurer : ni la critique, ni le public surtout, n'en demandent autant; et il reste encore assez à faire pour donner l'opéra de Gluck « sans coupures » et « tel qu'il a été écrit, mais au diapason moderne ». Que si, par une aventure que nous ne voulons ni souhaiter ni prédire, le projet de la « Société nouvelle de musique classique » allait rejoindre, au Tartare, ceux pareils qui l'ont de si peu précédé, le tour serait à *Iphigénie en Aulide*, et le devoir s'imposerait pour quelque autre impresario d'en parler à bref délai.

MICHEL BRENET.



Virtuoses Contemporains



Mme ROGER-MICLOS

Énigmatique, troublant est ce gracieux buste de femme exposé à l'admiration de tous dans la salle de Michel-Ange, au musée du Louvre. Marbre de l'école napolitaine du XVe siècle!..... Et c'est tout. Nulle indication sur le personnage représenté, sur le sculpteur génial qui enfanta cette admirable tête. C'était l'époque où s'épanouissait la belle renaissance italienne, où l'étude de l'antique inspirait aux Donatello, Brunellesco, Ghiberti et à tant d'autres les chefs-d'œuvre qui couvrent encore le sol italien. Devant la « Porte de Crémone », qui lui sert de fond, le buste s'enlève si finement et si fièrement tout à la fois! Les bandeaux plats des cheveux, dont la mode revient en cette fin du XIXe siècle, se partagent également et sont maintenus dans un délicat réseau qui enveloppe toute la tête. Bien particuliers sont les yeux fendus en amande, que l'on dirait empruntés à une madone byzantine. Voyez la finesse du nez, la petitesse de la bouche, à ce point exiguë qu'il semble à peine possible d'y cueillir un baiser, le menton d'un ovale tellement pur, la gorge d'un modelé et d'un contour si pudiques.

Belle comme la jeunesse, séduisante comme le Mystère! Fille de la Joconde, elle a en partage cette fleur de beauté, sorte de parfum enivrant, émanant de l'âme italienne d'autrefois.

Avec sa frêle et délicate figure, elle est sœur de cette artiste dont nous avons entrepris d'esquisser la séduisante physionomie, de la Toulousaine Mme Roger-Miclos.

Elle aussi, née au pays du soleil, possède ce charme inquiétant, mystérieux des portraits du divin Léonard. De tous les bustes ou images qu'elle a inspirés (et ils sont nombreux) celui qui donne le mieux la synthèse de l'artiste est le gracieux buste qui fit d'elle Antonin Carlez en l'année 1890 et qui fut remarqué à l'exposition du Cercle de l'Union artistique. N'est-ce pas là une de ces jolies têtes de la renaissance italienne, qui arrête le regard et exerce une fascination irrésistible? Mais ce que le marbre ne peut rendre, ce sont la beauté des cheveux noirs, d'un noir d'ébène, couvrant une partie du front, et la flamme qui, par moments, illumine étrangement les yeux mi-clos « dont on ne sait s'ils vont se moquer ou s'attendrir ».

C'est le Midi qui l'a vu naître, avons-nous dit, le 1er mai 1860, à Toulouse, dans cette ville qui fut le berceau de si belles intelligences artistiques. Si son père, qui était dans les affaires, n'avait aucun goût pour l'art, sa mère était, en revanche, musicienne d'instinct et ne pouvait qu'encourager les dispositions qui se manifestèrent, dès la plus tendre enfance, chez sa fille. En 1869, on confie l'enfant à une institutrice qui lui apprend les premiers éléments du clavier; après quelques mois, les progrès furent si remarquables que les leçons de ce premier professeur devinrent insuffisantes. Aussi fut-elle placée, en 1870, au Conservatoire de Toulouse, alors dirigé par M. Paul Mériel. Dans cet établissement, ses professeurs furent Mlle Carol, depuis Mme Vincent-Carol, et Mme Mériel, femme du directeur. Dès la première année, elle pouvait exécuter le *Concerto* en *sol* mineur de Mendelssohn. Sa merveilleuse organisation s'étendait de jour en jour et lui permettait de remporter successivement les prix de solfège, de piano et d'harmonie. On doit noter ici un fait assez particulier; cette enfant, qui dévoilait des aptitudes si remarquables pour l'art musical, ne pouvait entendre une musique quelconque, les orgues à l'église, les sons du cor se répercutant au loin, sans en ressentir une tristesse si profonde que ses larmes coulaient en abondance.

Toulouse n'était plus un champ assez vaste pour lui permettre de développer son sentiment artistique et de gravir les derniers échelons du virtuose. Le 23 octobre 1873, la jeune Aimée-Marie Miclos était admise au Conservatoire de Paris, dans la classe de Herz, à qui devait succéder bientôt Mme Massart (mai 1874). Ce fut, en réalité, sous la direction de cette dernière qu'elle perfectionna encore son jeu et obtint, en 1875, le second accessit, en 1876, le second prix et en 1877 le premier prix de piano. Dans l'année 1874 (le 3 décembre), elle était entrée dans la classe d'harmonie et accompagnement de Mme Dufresne; un deuxième accessit lui fut décerné en 1878. Une de ses aptitudes les plus remarquables était la facilité avec laquelle elle déchiffrait et réduisait au piano les partitions d'orchestre. Lorsque le premier prix de piano lui fut décerné, en 1877, M. Wolff, un des membres du jury, fut frappé des qualités d'artiste révélées par cette pianiste et lui offrit un beau piano à queue des ateliers Pleyel-Wolff. Il n'en resta pas là, et lui facilita les débuts si difficiles de la carrière.

La première fois qu'on l'entendit dans un concert à orchestre, ce fut à la Société nationale, où elle exécuta un concerto de B. Godard. Puis, les concerts Pasdeloup, Colonne, Lamoureux lui ouvrirent leurs portes, trop heureux de donner au public l'occasion de juger le talent d'une virtuose de valeur. Au théâtre du Châtelet, M. Colonne lui permit de se faire apprécier fort souvent; depuis l'année de 1879, elle ne donna pas moins de seize auditions, dans lesquelles furent joués les concertos de Mendelssohn (*sol* mineur), de C. Saint-Saëns (deuxième et quatrième), de Schumann, de Mozart (*ré* mineur), de Beethoven (*ut* et *ré* mineur, *mi* bémol), de Pierné, de Pfeiffer, de Liszt (fantaisie).....

Chez Lamoureux, l'accès fut moins facile. Avec son tempérament autoritaire, le chef d'orchestre des Nouveaux Concerts se refusait à admettre les pianos Pleyel, que joue exclusivement Mme Roger-Miclos; aussi dut-elle attendre un temps assez long avant de voir lever l'ostracisme.

En 1881, Mlle Miclos épousait M. Roger, inspecteur au chemin de fer du Nord, qui était un fervent de la musique : ce fut une heureuse union, malheureusement trop courte, car il mourut dans l'année 1887.

Depuis, Mme Roger-Miclos s'est adonnée au professorat, mettant en pratique l'excellente méthode qu'elle tient de Mme Massart : son enseignement n'est cependant pas immuable, absolu, et elle traite chaque élève suivant son tempérament. Cette tâche, à laquelle la majeure partie de sa vie a été vouée, l'a empêchée de se produire en public aussi souvent qu'elle l'aurait désiré ; cependant, en dehors de Paris et de France, la charmante artiste a entrepris plusieurs voyages en Suisse, en Belgique, en Espagne et en Angleterre ; l'accueil a été toujours des plus bienveillants.

Sous des apparences un peu froides, elle cache une âme sensible à toutes les beautés, celles de la nature comme celles des beaux-arts. Elle lit beaucoup et est au courant de la littérature moderne. Sa nature repousse tout parti pris et la rend éclectique dans ses goûts, —adorant Victor Hugo, Alfred de Musset, Théodore de Banville, Flaubert, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Paul Bourget..... En peinture, ses admirations vont souvent à des œuvres émanant d'écoles absolument différentes. D'instinct elle est coloriste, et, cependant, après s'être éprise d'un tableau d'Henner, elle ne sera pas moins enthousiasmée par une des grandes pages du fresquiste Puvis de Chavannes. La poésie qui s'en dégage la subjugue et l'enivre.

Les portraits et bustes qu'elle a inspirés sont assez nombreux. Nous donnons la préférence au buste d'Antonin Carlez, déjà mentionné, qui occupe la place d'honneur dans son cabinet de travail. Un peintre, M. Peixotto, s'inspirant du portrait de Mme Récamier par David, l'a représentée étendue sur un sopha, recouverte d'une longue tunique blanche, laissant voir les épaules qui sont admirables, la tête avec le regard noyé, les pieds maintenus dans des sandales. L'ouvrage est faible ; la ressemblance surtout laisse à désirer, comme du reste, dans la petite toile signée Henner qui orne la salon. Ici, l'impression est triste, d'une tristesse qui donne une impression de l'au delà. La tête, d'une blancheur exsangue, d'un contour ingrat et d'un pauvre dessin, apparaît au milieu d'une tache noire. C'est toujours le même effet produit par un artiste d'un talent original, mais qui se répète trop, et cela avec des défauts très accusés.

Le jeu de Mme Roger-Miclos est d'une grande correction ; le mécanisme est impeccable. Possédant une volonté de fer, une ardeur que rien ne peut rebuter, elle a su vaincre toutes les difficultés de son art. A la première audition, l'impression qui se dégage serait, à côté d'un brio remarquable, une certaine froideur, mais elle n'est qu'apparente, comme dans sa physionomie, qui s'anime sous l'impression d'une vive émotion. Ecoutez-la exécuter telle ou telle page d'un de ses maîtres favoris : le *Carnaval*, les *Fantasiestücke, Kreisleriana!*... L'interprétation de ces pièces,—où le maître de Zwickau a introduit une si grande variété de modes délicats, un sentiment poétique intense, des rythmes très particuliers et nouveaux, — est d'une spiritualité charmante. Le coloris est merveilleux ; les multiples nuances existant entre le *forte* et le *piano* sont rendues avec une suprême délicatesse, grâce à un emploi intelligent des pédales et surtout à la compréhension de l'œuvre (1).

Pour elle, le roi du piano, c'est Rubinstein, qui réunit, à lui seul, toutes les qualités de puissance, de charme, de haute compréhension artistique. « En l'écoutant, — dit-elle, — on oublie que c'est un pianiste ». Mot fort juste, puisque l'instrumentiste doit toujours disparaître pour ne laisser venir en lumière que la beauté de l'œuvre qu'il interprète.

HUGUES IMBERT.

---

(1) Mme Roger-Miclos doit entreprendre, à la fin du mois de février 1894, une tournée artistique en Allemagne : Berlin, Leipzig, Dresde, etc... Elle fera entendre de nombreuses pages de Robert Schumann.



CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Le dernier concert de la Société nationale de musique fut spécialement intéressant, tant par la mise au programme de plusieurs compositions inédites que par le choix très heureux d'œuvres déjà entendues et qu'on aime entendre à nouveau. De celles-ci, le génial quatuor du maître C. Franck pour instruments à archets, dont il fut, ici même, trop souvent et trop bien parlé pour qu'il soit utile d'en rappeler les beautés radieuses, interprété de très remarquable façon par les quartettistes de la société, MM. Geloso, Capet, Monteux, Schnecklud; puis des pièces pour piano de MM. E. Chabrier et Gabriel Fauré, merveilleusement jouées par M. E. Risler.

Dans la partie inédite du concert, un quintette pour piano et instruments à archets, dédié à la mémoire de César Franck, par M. P. de Wailly, œuvre fort intéressante et de conception élevée. Le thème de l'*Introduction*, dont les transformations diverses, passant dans les trois parties, assureront l'unité de l'ensemble, est de noble allure ; il faut signaler, dans le premier allegro, de beaux développements déduits, un peu avant la conclusion, d'une idée qui semble nouvelle, matériellement, si je puis dire, mais qui n'est pourtant elle-même qu'une déduction psychologique des autres thèmes. L'adagio, peut-être la meilleure partie de l'œuvre, est d'un beau sentiment calme et d'une poésie très intense. Le public, décidément plus fermé encore qu'on ne le croit, n'a d'ailleurs rien compris à cette phrase longuement étalée, quoique d'un contour très arrêté : mais cette inintelligence n'enlève rien au mérite du morceau. Le finale est joyeux, mais d'une joie d'âme, encore grave, la joie paisible du maître, et des fragments du quintette de Franck passent parmi les développements de M. de Wailly. Assez fréquemment reproche-t-on aux œuvres de *manquer d'air;* à ce finale on pourrait adresser le reproche contraire : il y a trop d'air. Les arrêts se multiplient et les changements de mouvement plus qu'il ne faudrait. Quoi qu'il en soit de ces petits défauts et d'autres qu'une plus minutieuse analyse découvrirait peut-être, le quintette de M. de Wailly est une œuvre. L'interprétation a été bonne de la part des quartettistes déjà nommés, mais insuffisante de la part du pianiste, M. D. Blitz : son jeu est correct, mais d'une désespérante mollesse.

Deux *Proses lyriques* de M. Cl. A. Debussy ont été chantées, fort bien d'ailleurs, par Mlle Th. Roger. M. Debussy est, parmi les « jeunes », un de ceux sur lesquels il est permis de compter le plus pour accroître la gloire de l'école française. Ces deux nouvelles compositions sont absolument exquises ; le sentiment en est d'une rare distinction et d'une émotion intense, et l'enveloppement instrumental que le piano doit tisser à la voix est d'une absolue personnalité. M. Debussy accompagnait lui-même et de façon telle que le mieux serait impossible.

Quand j'aurai ajouté que Mme Remacle a dit avec talent trois jolies mélodies de M. Lacombe, j'aurai rendu justice à tous ceux, auteurs et interprètes, qui ont contribué au succès de cette belle séance. J. G. R.

⚜

Beaucoup de musique contemporaine, sinon moderne, au dernier concert d'Harcourt. Négligeons d'abord l'ouverture de *Don Juan*, placée en tête du programme pour montrer peut-être « comment il faudrait pouvoir faire ». Ce qui frappe particulièrement, dans la plupart des morceaux qui ont suivi, c'est un aspect de « déjà vu », la réminiscence non littérale, mais une sorte de silhouette, une parenté, un air de famille avec des œuvres bien connues. Qu'importerait l'identité ou la ressemblance absolue de deux thèmes, si les développements accusaient un faire personnel. Wagner, utilisant l'*Amen* saxon dans son *Parsifal*, après Mendelssohn, et Lalo prenant un thème de Grieg pour sa *Rhapsodie norwégienne*, ne sont pas diminués. Plus fâcheux est-il de constater le fait du compositeur qui se croit libre dans son élaboration, tandis qu'une influence occulte dont il ne s'aperçoit pas, pèse sur ses idées, les imprègne en tout sens. Bien entendu, il s'agit ici non des effrontés démarqueurs à l'affût de toute flibusterie praticable, mais du musicien de bonne foi, de l'artiste qui croit parcourir à l'aventure les vierges plaines de l'imagination, alors qu'à son insu, ses pieds suivent des chemins frayés ou s'en écartent à peine.

Le *Concertstück* pour piano et orchestre de M. Diémer, le distingué pianiste, ne manque

pas de qualités de forme; il est évidemment bien écrit pour l'instrument, quoique sans trop de variété; des arpèges, puis des arpèges encore. Le premier thème rappelle le phrasé facile de Mendelssohn, et le *finale vivace* se déroule un peu trop parallèlement à l'*Invitation à la valse* de Weber. Même rhytme dans le premier thème, même trio mélodique. M. Quevremont, qui tenait le piano, n'en joue pas mal; il embrouille un peu, surtout de la main gauche. Il a ensuite joué la *XIIe Rhapsodie* de Liszt avec cette désagréable tendance des pianistes à étriquer les phases farouches du *Lied* hongrois; on pourrait dire que la *respiration* laisse à désirer dans l'exposition de la mélodie.

La *Fantaisie triomphale* pour orgue et orchestre de M. Th. Dubois pèche vraiment par le manque de noblesse. De l'emphase, oui; mais le triomphe nous a paru bien vulgaire et la fantaisie peu légère. Le premier thème est un *tempo di polacca* un peu retenu, avec sa conclusion sur le troisième temps de rigueur. Quant au second, c'est une *Rosalie* à la Gounod, de quatre en quatre mesures jusqu'aux trente-deux traditionnelles; il y a les développement prévus, attendus et un finale élargi sur des harmonies déjà entendues dans le *Roméo* du maître.

Nous y opposerons la *Méditation*, aussi pour orgue et orchestre, de M. Ch. Lefebvre; sans atteindre les hauts sommets, cette œuvre est ce qu'elle veut être, point important. Nous y avons noté une ligne mélodique non sans charme, une progression heureuse, vers la fin, et surtout l'orchestration idoine; du hautbois, de la harpe, des effets discrets, qui contribuent certes à augmenter l'aspect sympathique de cette composition, fort bien exécutée, d'ailleurs, par M. Gigout.

Il n'y a pas beaucoup à insister sur quatre mélodies de M. Lenormand, qu'a chantées Mlle A. Remy. Elles rentrent quelque peu, malgré leur facture soignée, dans la catégorie neutre avec réminescences.

Les petites *Feuilles d'album* de Chauvet, orchestrées — avec goût — par M. Maréchal, nous ont davantage intéressé; une romance, un *Lied* et la *Trompe des Alpes* sont d'un charme pénétrant; la ronde finale est aimable.

J'avoue n'avoir pas bien compris l'idée de M. P. Porthmann, qui a trouvé dans la *Chute de la Maison Usher*, ou plutôt dans le poème *The hauntes palace* de Poë, l'occasion d'une symphonie à programme. Les poèmes de Poë ont une telle précision littéraire, une forme tellement adéquate, qu'il nous paraît bien difficile, sinon impossible, d'y ajouter une intensité expressive quelconque par l'enluminure musicale. Nous n'y voyons pas ce vague spécial, ce *flou* caractéristique qui peut servir de point de départ à l'amplification musicale, qui est une sorte de terrain de transition entre la littérature et la musique. Nous n'y voyons pas expirer en contours indécis l'art du poète réclamant, pour soutenir son vol, le secours du musicien. Cette réflexion, non certes à propos de la lourde, infidèle et incomplète traduction française qu'on distribuait aux auditeurs et à laquelle manquaient la seconde et la quatrième strophe du poème de Poë, *Banners yellow...* et *And all with pearl...*

La partition de M. Porthmann se ressent fortement de son inexpérience. Malgré son intention descriptive, elle est obscure et monotone. Quant au faire, cela sent l'élucubration laborieuse et impuissante, malgré quantité d'intentions qui ne portent malheureusement pas.

L'orchestre est diffus, flasque; il y a pourtant tout l'attirail voulu : harpe, cor anglais et — dernier genre — alto solo. Non, c'est une chose qui nous paraît manquée; et si le rôle de la critique était de conseiller les gens, nous dirions à l'auteur que la tentative dépassait peut-être la mesure de ses jeunes forces, qu'il pourrait appliquer avec plus de bonheur à des œuvres de moindre importance. M. R.

⚜

Succès sur toute la ligne au concert Colonne du dimanche 18 février. Succès de compositeur pour Théodore Dubois, qui a orchestré merveilleusement deux pièces pour piano pédalier de Robert Schumann (1). La première est un *Adagio* en *si* majeur, superbe de style et de profonde expression. Quelle poésie intense dans cette phrase dialoguée en forme de canon, entre la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson et les contrebasses! La seconde est un *Allegretto* en *si* mineur, charmant et délicat badinage, dans lequel le basson joue un rôle important; elle a été bissée d'acclamation. On doit féliciter M. Colonne de la façon dont son orchestre a exécuté ces deux pièces délicates et difficiles d'interprétation. Nous espérons bien les entendre à nouveau.

⚜

Succès de virtuose pour Sarasate avec le

(1) Les six pièces du *Recueil* ont été transcrites par Georges Bizet pour piano à quatre mains.

Concerto de Mendelssohn et le *Rondo cappricioso* de Saint-Saëns. Ovations, rappels ! Succès également pour Mme Berthe Marx, la partenaire de Sarasate, qui a fort bien exécuté le deuxième concerto en *sol* mineur de Saint-Saëns. Le maître français n'aura pas eu à se plaindre de ses interprètes.



Au Conservatoire, vive attraction pour la si poétique œuvre de Robert Schumann, *le Paradis et la Péri*. Nous en rendrons compte dans notre prochaine chronique.



Nous sommes en retard pour dire quelques mots de la dernière séance de MM. J. Philipp, Berthelier, Loeb, Balbreck et Carembat, à la salle Erard. On a surtout applaudi le second morceau *in modo d'una marcia* et le *scherzo* du beau *Quintette* de Robert Schumann, pour piano et cordes, puis l'*allegro agitato* de la sonate d'Ed. Grieg (op. 36) pour piano et violoncelle, et enfin le *scherzo* et l'*adagio* du *Quatuor* pour piano et cordes de Gabriel Fauré.



La dernière soirée donnée par M. et Mme E. Colonne nous avait réservé une surprise : l'audition en plusieurs langues de mélodies diverses. C'est ainsi que Mme Colonne a chanté dans leúr idiome les *Mélodies populaires de Grèce*, recueillies par M. Bourgault-Ducoudray. — C'est court, charmant — et si bien dit ! Mlle Fredericksen (un peu émue) a fait entendre des *Chansons norwégiennes*, de Grieg et de W. Thrane, — Mlle Esther Sidner, des *Chansons suédoises* de Fjariln et d'Ivar Hollstrœm. — Quel charmant organe et quelle fine diction possède Mme Mathilde Colonne ? L'*Aveu*, mélodie inédite de Ch. Gounod, d'après une poésie de Jean Rameau, a été bissé ! Que dire de nouveau du beau talent de Mlle Marcella Pregi, si ce n'est qu'elle a enthousiasmé l'auditoire dans les beaux *Lieder* de Schubert, de Brahms et de Schumann ! Nous la félicitons tout particulièrement du choix de ces divines mélodies..... Mais arrêtons ici la liste, qui serait un peu longue ! H. I.

⚜

Le petit Bronislaw Hubermann a donné, l'autre semaine, un concert, salle Erard. Le petit virtuose a enthousiasmé l'auditoire par l'étonnant mécanisme et l'extrême justesse avec lesquels il a interprété les différents morceaux du programme, parmi lesquels figuraient le *Concerto* de Mendelssohn, les *Danses bohémiennes* de Sarasate, et une sonate de Bach.

On peut prédire à cet enfant un brillant avenir, pourvu que le succès ne le grise pas trop et qu'il continue à travailler sérieusement. Il corrigera ainsi quelques petits défauts, entre autres celui de ses coups d'archet par saccades, ce qui n'est pas d'un goût très pur.

Les bravos et les rappels lui ont été prodigués au cours de cette soirée, où le public parisien lui a fait l'accueil le plus sympathique.



La première séance donnée le 23 février, à la salle Pleyel, par Mlles Victoria Barrière, Charlotte Vormèse, MM. René Carcassade et Pierre Monteux, a été pleine d'intérêt. — Jeunesse et talent réunis ! On a entendu le 3e trio de Rubinstein, la sonate en *ut* mineur de Grieg pour piano et violon et le quatuor en *si* bémol (op. 41) de Saint-Saëns, une des bonnes pages du maître français.



Après la première représentation de *Néron*, à Rouen, Rubinstein est venu passer quelques jours à Paris, mais dans le plus strict *incognito*.



Lundi 19 février, salle des Agriculteurs de France, 8, rue d'Athènes, concert du quatuor vocal fondé par Mme Muller de la Source. On y a entendu la jeune violoncelliste Marguerite Baude, Paumier de l'Odéon, — et des fragments d'une œuvre inédite du regretté Louis Lacombe, le *Tonnelier de Nuremberg*, — du *Comte Ory* de Rossini, — de *Fior d'Aliza* de Massé — et *Psyché* d'Ambroise Thomas.



L'Opéra de Paris vient de donner la cinquantième de *Samson et Dalila* de M. C. Saint-Saëns. Ce nombre de représentations a été atteint en l'espace de quinze mois, et la somme des recettes a produit le chiffre respectacle de 823,000 francs !

BRUXELLES

M. Joseph Dupont, remis de son influenza, avait repris le bâton de chef d'orchestre pour le troisième concert populaire de la saison, et le public a saisi cette occasion pour faire à l'éminent *capellmeister* un très chaleureux accueil. A la fin du concert, après l'exécution des fragments de Wagner que portait le programme, fragments déjà maintes fois entendus, mais

joués cette fois avec beaucoup d'ampleur et de verve (notamment la *Marche funèbre* pour Siegfried et la *Chevauchée des Walkyries)* les applaudissements ont pris l'allure d'une véritable ovation.

Le grand intérêt du concert a été dans l'apparition de M. César Thomson, qu'on n'a eu que rarement l'occasion d'entendre à Bruxelles, bien qu'il soit Belge, ou parce qu'il l'est. Le succès de cet exceptionnel virtuose a été énorme, encore que le *Concerto* pour violon de Goldmarck qu'il avait choisi, ait médiocrement intéressé comme composition. Mais quel style M. Thomson a su mettre dans les moindres phrases chantantes! Quelle verve et quel éclat dans les traits brillants que le compositeur a ménagés au virtuose dans cette composition touffue et laborieuse! Il y a dans le jeu de M. Thomson un charme étrange, une chaleur interne de sonorité, une intensité d'expression qui sont profondément saisissantes, et qui ont vivement impressionné la salle, laquelle était archicomble. M. Thomson a également joué le *Trille du Diable*, qu'il exécute comme personne, avec une aisance et une équanimité absolument invraisemblables. La salle, en délire, l'a rappelé jusques à quatre fois.

Le lendemain, le succès du grand virtuose s'est renouvelé au Cercle artistique, dans l'*Adagio* et la *Fantaisie* de Paganini et dans le deuxième *Concerto* de Wieniawsky.

Au même concert, on a pu apprécier plus complètement qu'on n'avait eu l'occasion de le faire la veille au Concert populaire, la pianiste qui avait accompagné les petites pièces de M. Thomson : Mme Delhaze, professeur au Conservatoire de Liége. Cette artiste de talent a un mécanisme d'une clarté tout à fait remarquable ; elle est de l'école de Thalberg — par un élève de celui-ci — et sa tenue au piano est classique dans toute l'acception du mot. Mme Delhaze a joué une pièce de Scarlatti et une brillante étude de Martucci, avec une légèreté de toucher, une limpidité dans les traits qui lui ont valu un très vif et très légitime succès.

Nous ne pouvons en dire autant de Mme Courtenay-Thomas, une élève de Mme Marchesi, qui a chanté d'une voix très étranglée dans le registre élevé, et avec des nasillements, imités d'Yvette Guilbert, très déplaisants dans l'air d'Agathe du *Freyschütz* et dans l'insupportable air de la folie de *Hamlet*. Elle a mieux dit, à la fin, l'air de Marceline des *Noces de Figaro*.

Mercredi, à la salle Ravenstein, très jolie soirée — la deuxième de la série — du quatuor Crickboom. Seulement, cette fois on n'a pas eu de quatuor, mais seulement deux trios, celui en *mi* bémol de Beethoven (qu'elle merveille !) et le pathétique trio en *ré* de Schumann, joués par MM. Crickboom et Merck, avec Mlle Louisa Merck au piano. Entre les deux trios, M. Crickboom a joué avec M. Angenot le délicieux *Concerto* pour deux violons de Bach et une *Elégie* de son maître Ysaye. On a particulièrement distingué dans cette séance la pianiste, Mlle Louisa Merck, qui a tenu le piano avec une vaillance très applaudie pendant toute la soirée. Son toucher délicat, ses fines qualités de musicienne accomplie, ont eu l'occasion de se faire valoir dans les deux trios d'une façon peu ordinaire ; et dans les très chaleureux applaudissements qui ont récompensé les jeunes et charmants artistes, une bonne part est allée à elle. Il faut louer aussi sans réserve l'exécution du *Concerto* de Bach. C'était vraiment très bien.

La deuxième séance de musique de chambre de Mlle Derscheid avait réuni jeudi, à la Grande-Harmonie, un nombreux auditoire et le succès a été très vif. Mlle Derscheid a joué avec M. J.-B. Colyns la belle sonate, op. 105, de Schumann, et avec MM. Colyns et Jacobs le trio en *mi* majeur de H.-Ferdinand Kufferath, et le trio en *mi* bémol (le violoncelle de Jacobs remplaçant le cor) de Johannes Brahms, que les éminents artistes ont joué avec autant de délicatesse que de sentiment.

L'espace nous manque pour parler de la première séance du quatuor Ysaye dans les salles de l'exposition de la Libre Esthétique. Bornons-nous à noter pour le moment l'accueil enthousiaste fait à M. Ysaye et à ses collaborateurs. Nous y reviendrons. Jeudi prochain, deuxième séance toute entière consacrée aux œuvres de M. Debussy. M. K.

⚜

Mlle Wolf a repris cette semaine, dans l'*Attaque du moulin*, le rôle de Marceline, tenu jusqu'ici par Mlle Armand. Elle s'est acquittée de cette tâche peu commode avec une louable vaillance, et de façon à satisfaire ceux qui n'avaient pu admirer dans ce rôle le beau talent de sa devancière, dont elle n'a, forcément, ni l'autorité, ni la profondeur d'accent, ni l'ampleur de geste. Si sa voix n'a pas eu, comme celle de Mlle Armand, un timbre pénétrant dans les notes graves, par contre elle a vibré avec plus d'éclat dans les passages élevés du rôle. Au total, une interprétation très satisfaisante, si on la dégage de toute comparaison

avec celle de notre superbe contralto, et qui fait honneur au talent de la jeune et intelligente artiste.

Salle bien garnie à la onzième représentation de l'œuvre de M. Bruneau, mais public froid et qui ne s'échauffe quelque peu qu'au quatrième acte, dont l'action dramatique intense, bien soulignée par le musicien et mise en puissant relief par l'admirable talent de M. Seguin, remue et touche profondément.

J. Br.

⚜

Chambrée complète aux Galeries pour la première de *Sainte Freya,* le nouvel opéra comique d'Edmond Audran et Maxime Boucheron. Quelques mots du sujet, essentiellement original. Les Van Beck habitent Harlem et sont les heureux usufruitiers d'une fortune colossale léguée par deux vieilles cousines mortes il y a quelques cent ans. Pour racheter leurs fautes, les deux testatrices imposent le sacrifice séculaire d'une Van Beck pure et naïve, s'astreignant à prendre le voile. L'inobservance de cette clause entraîne l'annulation du testament et le retour des biens à la ville de Harlem. Il y aura cent ans qu'il n'y a plus eu de vocation religieuse dans la famille Van Beck; aussi la jeune Hortensia Van Beck est-elle destinée à prononcer ses vœux. Le bourgmestre Krabbe, jaloux de l'opulence des Van Beck, détourne Hortensia de ses devoirs et, en conventionnel ennemi de la mainmorte, chasse les héritiers et confisque la fondation. Mais Van Beck a été dans son temps un joyeux polisson : une fille qu'on ne lui connaissait pas, et qui est légèrement visionnaire, prendra le voile et sauvera la famille. Seulement, sainte Freya, le nom de la fille légitimée, écoute un beau capitaine de frégate qui, muni d'un billet de logement, s'impose chez Van Beck et fait une cour brûlante à la jeune ursuline de demain. Les Van Beck vont être déshérités quand tout s'arrange. Une vieille cousine a pris jadis le voile incognito : les Van Beck peuvent dormir tranquilles jusqu'à la fin du vingtième siècle et le bourgmestre Krabbe participera à la fondation en épousant Hortensia.

Ce thème prête à d'amusants développements. Edmond Audran a brodé une partition pleine de jolies choses; le premier acte est ravissant : le duo des frileuses et l'hosannah deviendront populaires. Mlle de Roskilde est une sainte Freya d'un mysticisme exquis. Sa diction caressante, sa voix pure et distinguée ont autant de charme que sa troublante personne. On lui a fait un accueil très chaleureux. Elle est très bien secondée par Mlle Ellieze Dorange qui s'est chargée par complaisance du rôle de la Frisonne, qu'elle détaille avec talent.

Mlles Stemma et Libra; MM. Darmand, Hérault et Lespinasse complètent une interprétation raffinée. Bis et rappels à foison, ovation bruyante aux auteurs, en somme grand succès dont il convient de féliciter M. Maugé à qui nous devons déjà des reprises intéressantes. Les décors et les costumes sont coquets et font revivre délicatement un intérieur de la Hollande septentrionale. N. L.

⚜

A l'Alcazar, on entend la troupe complète du Ba-Ta-Clan. Paulus en fait partie, mais un Paulus aphone dont la voix a suivi le mouvement boulangiste et qui n'évoque plus que le souvenir de la crécelle liturgique de la semaine sainte. Heureusement, Mevisto, entouré de sa troupe, interprète en artiste le *Ravaillac* d'Em. Moreau, et fait pleurer public, orchestre, ouvreuses, fauteuils et décors. On n'est pas habitué à entendre les choses lugubres à l'Alcazar. Mais il y a Chambot, un comique désopilant, et Rudinoff, un ombromane prestigieux qui feront courir tout Bruxelles. N. L.

⚜

Le concert donné au profit de l'Association pour l'amélioration des logements ouvriers, donné salle Marugg, a obtenu un vif succès.

On y a entendu à nouveau la *Servante maîtresse* de Pergolèse, interprétée par Mlle Michaux et M. Soyer. Cette seconde audition a été supérieure à la première.

Dans une partie de concert qui précédait le charmant opéra comique, on a entendu une intéressante cantatrice, encore débutante et, comme telle très émue, Mme Maïa Norly, élève de Mlle Livain.

La voix de Mme Norly est d'une belle étendue et consciencieusement travaillée, d'un timbre agréable, et chaudement colorée. Douée d'une physionomie fort expressive et très mobile, Mme Norly remportera, sans doute, des succès à la scène, car il est à supposer qu'elle aspire à aborder le théâtre lyrique.

La jeune cantatrice a été justement applaudie, ainsi que la violoncelliste, Mlle Kufferath, et M. Janssens, qui remplaçait la pianiste, Mme Lallemand, indisposée.

⚜

M. Siegfried Wagner, qui vient de remporter à Francfort aux concerts du Museum, un nouveau succès comme chef d'orchestre, arrivera à

Bruxelles le 1er mars et commencera dès le 2 mars les répétitions pour le grand concert organisé par la maison Breitkopf et Hærtel.

La société des Nouveaux Concerts à Liége, avait demandé à M. Siegfried Wagner de venir diriger un concert qui aurait été spécialement organisé à son intention. Mais M. Siegfried Wagner n'a pu accepter cette offre flatteuse.

Le concert de Bruxelles, sera le seul qu'il dirigera en Belgique.



A propos des craintes exprimées par notre correspondant d'Amsterdam sur la composition du jury pour le concours de chant d'ensemble de Mons, nous sommes en mesure de pouvoir démentir catégoriquement les bruits qui ont été mis en circulation à l'étranger. Le jury de ce concours n'est pas encore formé, aucun membre n'en est désigné, pas plus M. Massenet qu'un autre.

La commission organisatrice ne s'occupera officiellement de la formation du jury qu'après le 15 mars, date de l'expiration du délai des inscriptions. Il est, en tous cas, entendu que les sociétés des pays étrangers qui prendront part au concours seront représentées par des membres du jury de ce pays.

⚜

Nous apprenons que la Maison Schott organise, sous le patronage du gouvernement, un concours pour la composition d'une *Marche solennelle* pour orchestre destinée à la cérémonie d'ouverture de l'Exposition d'Anvers. M. de Burlet, ministre de l'intérieur et des beaux-arts, a accordé un prix de 500 francs en vue de ce concours. Les manuscrits devront être livrés avant le 5 avril.



CORRESPONDANCES

ANVERS. — Nous avons eu, dimanche dernier, le trente-neuvième concert populaire. Le programme, qui n'était composé que de trois numéros : deuxième symphonie de Brahms, triple concerto de Beethoven et ouverture de *Tannhæuser*, avait attiré un nombreux public.

L'habitude de joindre au programme un texte explicatif des divers morceaux symphoniques n'est pas sans intérêt pour l'auditeur, quoique la merveilleuse ouverture de *Tannhæuser* ne nous paraisse guère en avoir besoin, cette musique sensuellement mouvementée s'expliquant par elle-même. Il en est autrement de la symphonie de Brahms : œuvre indécise, et souvent sans caractère. On dirait plutôt l'œuvre d'un mathématicien que d'un poète On n'y retrouve même pas cet élan de modernisme qui fait, par exemple, le charme des symphonies de Borodine.

Qu'il y a loin d'une pareille œuvre aux créations claires et limpides d'un Beethoven, ou même aux productions si rythmiquement caractéristiques d'un Schumann! En un mot, l'œuvre du maître hambourgeois n'intéresse que par son coté savamment musical; de véritable inspiration il n'y en a guère.

L'ouverture de *Tannhæuser*, par contre, émeut et fascine tour à tour, le riche coloris instrumental et les mélodies suaves qui sont propres aux compositions de Richard Wagner produisent un effet irrésistible.

Le triple concerto (piano, violon et violoncelle) de Beethoven est une œuvre que l'on ne rencontre guère dans les programmes de concert. Il est donc fort louable de voir une institution comme celle des concerts populaires la tirer de l'oubli. Cette composition est pourtant loin d'avoir la valeur intrinsèque des concertos de piano, qui sont restés, avec le beau concerto de violon, des modèles du genre. Les solistes étaient MM. Fr. Lenaerts, Jos. Marïen et Corn. Smit.

La première de *Mélusine*, au Théâtre-Flamand, n'ayant pu avoir lieu mardi, ainsi que nous l'avions annoncé, force nous est d'en remettre le compte rendu à la semaine prochaine. Nous pouvons cependant dire, dès à présent, que certaines pages de la nouvelle partition de Em. Wambach ont produit, à la répétition générale, une excellente impression. Nous pouvons nous attendre à un succès. A. W.

⚜ Au Théâtre-Royal, *Amour de Fée*, le délicat ballet de M. Emile Agniez, a reparu sur l'affiche, et le succès de la partition s'est encore affirmé. On a bissé plusieurs fois la jolie valse et le finale du deuxième tableau.



BERLIN. — Cette semaine, où tombait l'anniversaire de la mort de Richard Wagner (13 février), nous n'avons eu que des concerts presque exclusivement consacrés aux œuvres du maître de Bayreuth.

Au Wagner-Verein, au concert Weingartner, chez Mansteadt, chez Meyder et à l'Opéra, où l'on a donné le *Vaisseau-Fantôme*.

Lundi avait lieu le troisième concert du Wagner-Verein. Le capellmeister Sucher a dirigé la marche funèbre de la *Gœtterdæmmerung*, peut-être un peu lente et sans grande émotion; le prélude et le finale de *Tristan*, admirablement rendus par l'orchestre et par la soliste Rosa Sucher; la *Bataille des Huns*, peinture musicale de Liszt, inspirée par une fresque de Kaulbach, et la très pâle ouverture du drame lyrique le *Cid* de Peter Cornelius. La

Sucher a, en outre, chanté un air de Chimène de ce dernier drame et les *Funf Gedichte* de Wagner, dont le quatrième a été redemandé. M. et Mme Staudigl ont eu aussi beaucoup de succès dans un air et un duo d'*Euryanthe*.

Le programme du concert Weingartner comportait la marche funèbre de la *Gœtterdæmmerung*, les préludes du *Vaisseau-Fantôme*, de *Lohengrin*, de *Tannhæuser*, des *Meistersinger* et la *Dante-Symphonie* de Liszt (dédiée à Richard Wagner). Weingartner a dirigé le tout sans partition et dans la perfection habituelle, sauf l'ouverture des *Meistersinger;* elle était un peu confuse et, en général, trop vive. C'est, paraît-il, la tradition de Bülow. Wagner a cependant écrit en tête du premier épisode *pesante*. Quant à la marche funèbre pour *Siegfried*, j'ai remarqué qu'ici les chefs d'orchestre précipitent le mouvement aux accords en *ut* majeur *fortissimo* qui suivent le thème de l'Epée. Je ne me l'explique pas. Le ralentissement me semblerait même en cet endroit beaucoup plus rationnel. En outre, les chefs d'orchestre (Sucher, Mansteadt, Weingartner) ne sont pas d'accord sur le début de la marche funèbre. Les deux premiers la font commencer aux accords du Destin. Weingartner aux coups de timbale en *ut* dièse. Je préfère de beaucoup cette dernière version.

La symphonie de Liszt est un chef-d'œuvre de musique descriptive; les thèmes de l'Enfer sont saisissants dans leur profond réalisme; la première partie du purgatoire, très élevée; la seconde (le *fugoto*), assez sèche. Mlle Hiedler a très bien dit les quelques mesures du soprano solo dans le paradis; le chœur de voix de femmes (alto) très correct.

Aux Concerts populaires, un « Wagner-Abend » : le prélude et la scène du Vendredi-Saint de *Parsifal*, l'ouverture de *Faust*, la *Kaisermarsch*, l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* et la marche funèbre pour *Siegfried*. C'est à ce concert qu'on nous apprit la mort subite de Hans von Bülow.

Le lendemain a eu lieu un concert à sa mémoire : la *Marche funèbre* de Wagner, un choral pour orgue (par le professeur Reimann) de Bach, les *Symphonies héroïque* et en *ut* mineur de Beethoven et l'*Ouverture tragique* de Brahms : les trois grands *B*, comme disait Bülow.

Le 2 mars, à la Singakademie, nous aurons les *Béatitudes* de César Frank On ne connaît, à Berlin, que son quintette, joué, il y a quelques années, par Bülow.

Ce sera probablement Richard Strauss, de Weimar, qui remplacera Weingartner à l'Opéra, en 1896.

A l'Opéra, les *Medici* de Leoncavallo ont eu beaucoup de succès : le compositeur a été rappelé quatorze fois. La critique se montre d'avis très différents. En général cependant, on ne trouve pas ~~le~~ nouvel opéra en progrès sur les *Pagliacci*.

E. B.



DRESDE. — Au troisième concert Nicodé, nous avons entendu une cantatrice de Francfort, Mme Uzielli. La voix est d'un beau volume, la sonorité en est étendue, le timbre agréable. Une gracieuse simplicité règne sur toute la personne de cette sympathique artiste. Son père, le regretté Haering, était un organiste de talent, mais c'est surtout de Mlle Pautex, de Genève, que Mme Uzielli reçut l'enseignement auquel elle doit plusieurs de ses qualités. Les journaux de Dresde, en la félicitant, ont exprimé le désir de la revoir bientôt. Pour le concert du mercredi des Cendres, le théâtre était comble. Après l'ouverture de *Léonore*, celle de la *Fiancée vendue*, de Smetana, dirigées par Schuch, Antoine Rubinstein a pris place au pupitre et a conduit sa scène dramatique.

Si la première partie de cette œuvre magistrale est un peu prolongée, l'*adagio* est de toute beauté. Les applaudissements étaient tels que l'éminent compositeur a dû revenir plusieurs fois sur la scène. Puis il s'est rendu au vœu du public en improvisant au piano avec une vigueur, une expression saisissantes qui n'appartiennent qu'à lui. Avant le départ de notre hôte illustre pour Rouen, où il est allé assister à la première de son *Néron*, ç'a été une véritable fête artistique de l'entendre. Cette incomparable jouissance est devenue malheureusement très rare.

Clotilde Kleeberg nous a charmés, samedi dernier, avec les poèmes sylvestres de Théodore Dubois. Ces six pièces sont des bijoux, que l'aimable pianiste a ciselés avec une exquise délicatesse.

Lillian Sanderson, dans son dernier concert, a obtenu un vif succès. Le violoniste Gregorowitch a répété la mazurka de Zarzicki, et a produit beaucoup d'effet.

Hier soir, a eu lieu la cinquième soirée du Quartetto Rappoldi-Grützmacher-Frohberg-Remmele. Ces excellents artistes ont fait entendre un quartetto en *mi* bémol majeur d'Eugène d'Albert, œuvre qui semble être écrite plutôt pour grand orchestre.

La dernière soirée Margarethe Stern-Petri-Stenz est reculée jusqu'en avril, soit à cause des nombreux concerts qui accaparent le public et les salles, soit parce que Mme Stern est en tournée dans toute l'Allemagne, où elle est l'objet d'ovations bien dues à son talent. Au commencement de mars, elle jouera dans deux grands concerts à Bâle et à Zurich.

Cette semaine, rien de nouveau au théâtre, si ce n'est un acte de M. Pittrich. Nos vaillants artistes, Mme Malten, MM. Anthes et Scheidemantel ont bien voulu se charger de faire le succès de cette *Marga*, annoncée depuis fort longtemps. Jeudi, *Fra Diavolo*, étudié à nouveau avec M. Erl dans le rôle du protagoniste. La dernière fois que ce populaire opéra d'Auber a paru sur l'affiche, le héros en était M. Stritt, qui a malheureusement

quitté Dresde. Il y avait fait une impression des plus favorables. ALTON.

P. S. — L'intendant du théâtre royal est mort le 19 février. S. Ex. M. le conseiller intime Bær avait occupé à trois reprises cette importante fonction, qui va être définitivement remplie par M. le comte Seebach.



GENÈVE. — On l'a dit souvent déjà : Genève, de plus en plus, devient une vaste boîte à musique! Et certes nous serions les derniers à nous en plaindre, si la quantité n'existait trop souvent au détriment de la qualité. En outre, il résulte de cette pléthore musicale que le public, — toujours le même, dans une ville de 80,000 habitants à peine, — ne sait plus s'orienter et n'assiste en rangs serrés qu'aux concerts *à la mode* et aux innombrables soirées de bienfaisance pour lesquelles la carte forcée est devenue un usage consacré. Nous ne dirons rien des dernières, persuadés que, le jour où la critique les négligera entièrement, ces exhibitions d'amateurs épris de leur propre talent disparaîtront d'elles-mêmes.

Les concerts à la mode, ce sont nos concerts d'abonnement qui, tous les quinze jours, réunissent le même public dans la même salle. Il serait trop long, et du reste peu intéressant de détailler tout ce que nous y avons entendu cet hiver; les œuvres qui sont des nouveautés pour Genève ne le sont généralement plus pour Bruxelles. Cependant, à part, les symphonies de Beethoven (n° 2), de Mozart (*ut* majeur, *Jupiter*), de Haydn (*mi* bémol, n° 1); la Sérénade en *fa*, par trop guitaresque, de Jadassohn; la *Fantastique Symphonie*, de Berlioz, — à laquelle nous ne pouvons plus trouver qu'un intérêt historique, — nous avons eu une nouvelle audition des exquises *Impressions d'Italie* de G. Charpentier, des fragments de Wagner, du Chabrier, puis la première exécution du prélude de *Janil*, idylle musicale en trois actes de notre compatriote Jaques-Dalcroze, dont l'œuvre paraîtra chez l'éditeur E. W. Fritszch, à Leipzig, et sera donnée sous peu sur la scène de notre Grand-Théâtre. Nous reparlerons de cette œuvre très intéressante lors de son exécution intégrale. Chacun de ces concerts d'abonnement, sous la direction de M. W. Rehberg, nous fait faire aussi la connaissance d'un nouveau virtuose; citons, parmi les derniers venus, M. E. Sauret (concerto de Moszkowski), Mme Ketten (air de *Saint-Augustin* de de Saint-Quentin), et vos deux compatriotes, M. A. De Greef et M. Jean Gérardy, dont je suis heureux de vous annoncer le plus complet succès. L'excellent pianiste de Bruxelles a charmé tout le monde par son exécution pleine de poésie du concerto de Grieg; quant au petit Gérardy, c'est assurément un grand maître du violoncelle, et les louanges de la presse viennoise dont les échos l'avaient devancé n'ont nullement paru exagérées.

Les concerts de virtuoses étrangers ont été peu nombreux jusqu'à présent : deux seulement, sauf erreur, un de M. Eugène Ysaye, qui nous a causé l'une des plus grandes jouissances musicales de la saison, un autre de M. E. d'Albert, que d'aucuns appellent génial, mais que, comme interprète, nous avouons trouver fort incomplet.

C'est avec plaisir que chaque hiver les musiciens voient réapparaître les séances de musique de chambre du quatuor Rey, d'autant plus que les programmes en sont fort intéressants, grâce à l'influence des deux pianistes qui prêtent leur concours à tour de rôle : M. W Rehberg, représentant de préférence les tendances de l'école allemande, M. Théophile Ysaye celles de l'école française moderne. Citons seulement, parmi les œuvres intéressantes, un quatuor à cordes de Glazounow, et le merveilleux quatuor en *ut* mineur de Gabriel Fauré.

Je suis confondu de voir, en relisant ces quelques notes, que je me suis borné à une sèche énumération de noms et de titres d'œuvres; une autre fois, je tâcherai de parler mieux de moins de choses. Qu'il me soit permis, cependant, de mentionner en terminant le grand succès artistique de deux concerts de musique vocale et orchestrale : l'un donné par la Société de chant sacré, sous la direction de M. Otto Barblan (*Kyrie* de la *Missa solemnis* de Beethoven, et *Magnificat* de J.-S. Bach), l'autre par la Lyre chorale (chœur d'hommes), sous la direction de M. G. Humbert et consacré entièrement aux œuvres de Max Bruch : le second concerto de violon, exécuté par M. E. Reymond, un jeune violoniste au tempérament musical et dont la technique n'est pas loin d'être parfaite, et les *Scènes de Frithjof*, qui ont été une véritable révélation pour le public genevois.

J'aurais à vous parler encore du Théâtre et d'une foule d'autres choses..... je me les réserve pour une prochaine lettre. H. d'O.

P.-S. — On nous annonce de Lausanne la première exécution, sous la direction de M. Georges Humbert, d'une suite manuscrite de M. Guy Ropartz : *Dimanche breton*. Très grand succès; l'un des morceaux a dû être bissé.

LIÉGE. — Le deuxième concert annuel du Conservatoire fait honneur à M. Radoux. Tout d'abord, l'exécution de l'ouverture de *Roméo et Juliette*, de Tschaïkowsky, de tout le premier tableau du *Rheingold* et de l'ouverture du *Tannhæuser* avait été soigneusement travaillée. Ensuite, on a pu admirer, dans la scène et air de l'*Allegro il pensieroso ed il moderato*, cet opéra allégorique de Hændel, et dans l'air d'*Elie* (Mendelssohn), la belle voix, la diction savante et le grand style de la cantatrice Mme de Vere-Sapio Enfin, M. Radoux a eu l'heureuse inspiration de faire entendre aux Liégeois leur jeune compatriote que Vienne, Berlin, Genève et Londres viennent d'acclamer : Jean Gérardy, le violoncelliste de quinze ans.

Le charmant artiste! Véritablement, il n'a rien d'un enfant prodige, d'un de ces automates à mu-

sique qui réalisent le maximum de l'insupportable. Sa virtuosité merveilleuse est tout entière au service du sentiment; ce n'est pas de la prestidigitation, c'est de l'art. Et le vrai « prodige », c'est de voir un enfant, si gracieusement et si simplement enfant, pénétrer et rendre avec une expression si intense et si saisissante les sentiments les plus complexes et les plus raffinés, et, pour ainsi dire, toute une psychologie musicale. Il a joué l'andante du concerto de Hans Sitt, la tarentelle en *fa* de Popper et le concerto de Raff. Le finale de ce concerto a été son triomphe. La façon dont il a rendu certains passages est la perfection absolue : impossible de mieux faire. Et c'était précisément les passages empreints de ces sentiments complexes et raffinés, de cette gaieté bizarre et mélancolique, de cette fantaisie rêveuse, de ces nuances insaisissables, pour tout autre qu'uu artiste consommé, où telle altération imperceptible du rythme, telle accentuation discrète de la phrase, un rien, entr'ouvre le monde mystérieux de la Fantaisie, le sanctuaire intime de l'art. Ces pensées inexprimables, l'artiste vrai, l'artiste poète peut seul les évoquer; aucun signe ne les peut écrire; l'artiste seul, et on le reconnaît à cela, sait les lire dans l'intention du compositeur. C'est une véritable transfiguration que le concerto de Raff recevait sous l'archet du petit Jean Gérardy; et c'était un curieux spectacle, un spectacle qu'un vétéran de la critique déclarait « émouvant », de le voir, calme, les yeux baissés, sans « pose » aucune, se recueillir pour ainsi dire en écoutant la voix secrète de l'inspiration; puis, s'animant peu a peu, s'absorber si bien dans son jeu, qu'il en oubliait l'auditoire. Celui-ci, enthousiasmé, stupéfait, lui fit par quatre fois une ovation aussi attendrie qu'admiratrice.

Bruxelles partagera, je pense, cet enthousiasme, quand on pourra y entendre le surprenant violoncelliste. J. M.

✤ L'annonce d'une audition du quatuor Ysaye, dont les journaux parisiens nous ont rapporté les récents triomphes, excitait vivement l'intérêt, comme aussi l'extraordinaire particularité de sa composition. C'est au comité de notre excellente Légia, animé plus que jamais par Sylvain Dupuis d'un vif sentiment du nouveau, que nous devions cette fête musicale, réunissant en une touchante confraternité artistique, de jeunes virtuoses ardents et bientôt célèbres, issus tous, de notre vieux sol wallon.

Foule nombreuse, épanouie, orgueilleuse d'acclamer Ysaye et. à ses côtés, Van Hout, Jacob, Crickboom, Alfred Marchot, puis saluant de ses acclamations le trop modeste compositeur de *Viviane*, Ernest Chausson. La partie était cependant dure à mener et à gagner, car les vaillants quartettistes s'attaquaient au périlleux quatuor en *ré* majeur de Vincent d'Indy, qui, en dépit de sa transcendante modernité et de ses déroutantes combinaisons, apparaissait de clarté superbe et comme jaillissant de source, grâce à de semblables exécutants.

Le concerto pour violon et piano soli et quatuor de Chausson, en regard de l'œuvre intransigeante de son ami et collègue en modernisme musical, nous conduisait dans d'autres sphères. La composition est cependant aussi inspirée, de merveilleuse facture, d'un intérêt constant et ses développements rythmiques d'allure nouvelle. A côté d'Ysaye, un jeune pianiste parisien, M Pierret, a produit une sensation profonde : ampleur du jeu, perfection dans les détails et sagesse dans les difficiles évolutions de sa difficile partie.

Mlle Wilson, cantatrice amateur à Amsterdam, grâce à un remarquable organe et à une intelligente compréhension, faisait valoir des compositions moins accentuées de Fauré, Augusta Holmès et F. Leborne.

C'est très à la longue que l'assemblée enthousiaste s'est décidée à se séparer, après force amicales félicitations, poignées de mains et souhaits ardents de nouveaux et éclatants succès à Ernest Chausson, à Ysaye et à ses très remarquables partenaires. A. B. O.



LONDRES. — La Carl Rosa Company vient de donner, au Royal Court Theatre de Liverpool, le *Faust* de Berlioz, arrangé pour la scène par M. Friend. Depuis longtemps, les dilettanti anglais ont reconnu les beautés orchestrales de cette partition; pas une année ne s'écoule sans que la Royal Choral Society n'y consacre un de ses concerts de l'Albert Hall. Cette fois, on l'a donné, comme à Monte-Carlo, avec décors et costumes.

Bien que Berlioz se soit particulièrement attaché à la partie lyrique, les critiques sont unanimes à reconnaître qu'un tel cadre donnait à maints passages un certain relief, un accent que l'exécution simplement musicale ne permettait pas d'apprécier à leur juste valeur.

Le succès a été délirant; la Marche hongroise, l'Hymne de Pâques, chantée dans les coulisses, le Ballet des sylphes ont été bissés et redemandés. L'apothéose de Marguerite, toutefois, a nui à l'impression d'ensemble; aussi la direction l'a supprimée depuis la première. L'orchestre a été excellent, sous la très adroite et consciencieuse direction de son chef, M. Jaquinot.

Joachim a fait sa réapparition au Saint-James Hall, et aussitôt les Saturday Concerts ont retrouvé tout leur éclat. Pas une place à avoir

Successivement, dans le quatuor en *mi* bémol op 74 de Beethoven, dans le trio en *ut* mineur op. 1, n° 3 du même, enfin dans la très difficile fantaisie op. 131, qui lui fut dédiée par Schumann, le grand maître du stradivarius s'est joué des difficultés les plus grandes, de la technique la plus ardue, sans jamais un seul instant de défaillance, et ce avec cette simplicité, cette justesse impec-

cable, ce sentiment profond qui en font une si remarquable et unique personnalité. On lui a fait des ovations sans fin.

Mlle Eibenschütz, qui a redonné les cinq nouveaux morceaux de Brahms, op 118, ainsi que l'*Intermezzo* en *mi* bémol mineur op. 118, n'est pas sans être en droit de réclamer une juste part du succès, de même que MM. Ries, Gibson et Piatti.

Mlle Alice Esty, que nous entendîmes, l'an dernier, dans *The Golden Web* du regretté Goring Thomas, nous a donné la *Ballade aragonaise* de Massenet et une pièce de Grieg.

La London Symphonic Society, désirant observer l'anniversaire de la mort du grand maître de Bayreuth, avait consacré à ses œuvres son dernier concert. L'exécution de la *Symphonie héroïque* a été de tout point excellente, et M. Henschel est arrivé à incarner dans chacun des éléments de son orchestre une compréhension parfaite de ces pages sublimes. Par contre, dans le prélude de *Parsifal*, il reste beaucoup à faire. La Chevauchée des Walkyries, bien que jouée avec la grandeur voulue, a manqué d'ensemble dans l'exécution.

Le Guildhall Choir, composé d'environ deux cents exécutants, se fera entendre, en juillet prochain, à l'Exposition d'Anvers, sous la direction de sir Joseph Barnby. La ville aurait offert une garantie de recettes d'environ 15,000 francs; en revanche, la phalange aurait à se faire entendre deux fois par jour, pendant une semaine entière.

Le plus grand organiste anglais, M. W.-T. Best, vient de résigner ses fonctions à la corporation de Liverpool, pour raison de santé. Il se faisait régulièrement entendre au Hændel Festival.

M. Ben Davies a fait ses débuts en Allemagne, à Elberfeld, et se rendra sous peu à Berlin. Mme Albani commence, cette semaine, sa tournée continentale et se fera entendre à Munich.

A. LEKIME.



STRASBOURG. — Martin Marsick et Ed. Risler, deux artistes dans toute la force du terme, ont eu, à leur concert de samedi dernier, comme auditeurs tout ce que Strasbourg compte d'amateurs éclairés et d'artistes. Du talent de Marsick comme du talent de Risler, nous n'avons rien de particulier à dire, car, chez le violoniste tout comme chez le pianiste, toutes les qualités ne sont-elles pas absolument parfaites? Mais ce que nous tenons à relever, c'est le profond sentiment musical, la rigoureuse pureté du style et la grande vérité d'expression qui se rencontrent dans l'interprétation, chez l'un comme chez l'autre, des œuvres classiques et des compositions du répertoire de bravoure. MM. Marsick et Risler ont offert, entre autres, une traduction modèle de la grande sonate op. 47, de Beethoven et de la sonate pour violon et piano, en *ut* mineur de Grieg. Les soli de M. Marsick étaient la *Sonate du Diable* de Tartini, d'après une transcription dont il est lui-même l'auteur; un nocturne de sa composition, dont l'idée mélodique est bien trouvée, le scherzo de Lalo, et puis la tarentelle de Wieniawski, qu'il a enlevée à la pointe de l'archet avec une verve étourdissante.

M. Risler a joué seul plusieurs morceaux de Chopin, la sonate en *mi* bémol op. 81 de Beethoven, la onzième rhapsodie et la *Grande polonaise* de Liszt. Cette magnifique conférence artistique aura porté ses fruits, car violonistes et pianistes en parleront avec enchantement.

La première audition de *Franciscus* d'E. Tinel avait attiré peu de monde. Nous en constatons néanmoins le succès artistique que le chœur du Conservatoire et l'orchestre municipal, dirigés par M. Stockhausen, ont obtenu avec le concours de Mlle Jeanne Nathan et du ténor Bandrowsky, de Francfort.

Au dernier concert d'abonnement de notre orchestre municipal, M. Alfred Lorentz, un jeune compositeur strasbourgeois, à peine âgé de vingt-deux ans, qui dirige les études des chœurs au théâtre de Carlsruhe, a fait exécuter sous sa propre direction, — une direction d'une grande fermeté et d'une remarquable précision, — une ouverture qu'il a composée sur *Othello* de Shakespeare. M. Lorentz, dont l'école préférée est celle de Wagner, a mis en jeu dans son ouverture d'*Othello* toutes les ressources de l'orchestration moderne au bénéfice d'idées musicales clairement exprimées. C'est un talent qui promet beaucoup et qui saura tenir toutes ses promesses.

A. O.



NOUVELLES DIVERSES

Signalons, dans la dernière livraison des *Bayreuther Blætter*, la publication du texte authentique de vingt et une lettres de Richard Wagner à son ami Ferdinand Præger. On sait qu'il y a deux ans environ, a paru, sous le nom de celui-ci, un livre intitulé : *Wagner tel que je l'ai connu*. Ce livre, qui contient quelques détails intéressants et nouveaux, renferme aussi beaucoup d'appréciations désobligeantes et d'inexactitudes de tout genre. M. Houston Chamberlain s'est donné la peine de relever toutes les erreurs commises par Præger; mais, ce qui est plus sérieux, il signale des altérations nombreuses et graves dans le texte des lettres de Wagner, que Præger prétendait posséder et qui appartiennent, en réalité, à une autre personne. C'est de cette dernière que M. Chamberlain a reçu l'autorisation de publier le texte authentique. Il reste à connaître quatorze lettres, dont Præger donne des fragments et qui ne se trouvent pas dans la collection que publient, dès à présent, les *Bayreuther Blætter*.

M. Chamberlain promet de les livrer sous peu à la publicité et de confondre ainsi l'auteur anglais, qu'il considère comme un simple faussaire.

Par suite de la mort de M. Arrieta, la place de directeur du Conservatoire de Madrid est vacante et fait l'objet de nombreuses compétitions. On ne sait pas encore si le gouvernement choisira un directeur parmi le personnel enseignant, suivant la tradition établie, ou s'il nommera un directeur étranger à l'établissement. On cite parmi les candidats le maestro Breton et le poète Echegarray.

Au Conservatoire de Lisbonne, le maestro Augusto Machado a pris possession des fonctions directoriales. A ce propos, notre confrère portugais publie une biographie détaillée et le portrait de ce remarquable musicien, dont le bagage comprend plusieurs opéras, joués avec succès sur les scènes italiennes, espagnoles et portugaises.

Nous annonçons, plus loin, la publication du second volume de l'*Almanach des spectacles* de M. Albert Soubies (voir la *Bibliographie*).

Parmi les très curieux renseignements qu'il renferme, nous relevons la statistique des représentations d'œuvres de Wagner à Paris. A l'Opéra, *Lohengrin* et la *Walkyrie* ont obtenu, du 1er janvier au 31 décembre 1893, soixante-dix représentations ; *Lohengrin* vingt-quatre, la *Walkyrie* quarante-six.

Lohengrin est bien près d'atteindre sa centième. Au 31 décembre il en était à la quatre-vingt dix-septième représentation.

Décidément, MM. Abbey et Grau n'ont pas de chance ; à la dernière « season », leur tournée artistique n'a pas été brillante, pécuniairement s'entend ; les nouvelles de New-York ne sont guère meilleures. Ils viennent de monter le *Werther* de Massenet, et, malgré l'excellente interprétation de Mme Calvé et de M. Jean de Reszké, l'opéra n'a pas eu de succès.

BIBLIOGRAPHIE

L'*Année dramatique et musicale*, par Camille Bellaigue, chez Delagrave, Paris.

Grâce à la complaisance d'un éditeur mélomane, M. C. Bellaigue a pris l'habitude de réunir en volume, chaque année, ses articles de la *Revue des Deux Mondes* sur le théâtre et la musique. Le recueil de 1893 contient, entre autres, la chronique relative aux *Béatitudes* de César Franck, exécutées intégralement au Châtelet, au mois de mars dernier.

A la lecture de l'article de M. Bellaigue sur la symphonie en *ré* mineur, on m'a affirmé que César Franck, attristé par l'hostilité du critique, avait pleuré. Quel sentiment d'amertume et de dégoût n'eût pas éprouvé le vieux maître s'il avait assez vécu pour lire le factum du même critique sur les *Béatitudes !*

« Musique indifférente et inutile .. La musique dont il avait le secret, c'est la musique ennuyeuse L'ennui, l'inexorable ennui, voilà son domaine, son royaume, le terrain sur lequel il fut sans rival... Vide, absence complète d'action, de cette action de l'âme, qui est la joie esthétique, le défaut de tout intérêt aux choses entendues. . Mélodie sans relief et sans couleur. Les harmonies? Toujours cherchées, elles sont rarement originales et saisissantes, et, pour l'étrangeté, la nouveauté des accords et des trouvailles harmoniques, les *Béatitudes* tout entières ne valent pas les deux accords du Cygne dans *Lohengrin* ou un motet de Palestrina. »

Un tel jugement ferait supposer que M. Bellaigue ne connaît pas les premiers éléments des questions qu'il traite avec tant d'aplomb et de suffisance, si son acharnement de mauvaise foi contre César Franck ne s'expliquait par le parti pris d'immoler l'auteur des *Béatitudes* à la gloire de Gounod !

M. Bellaigue, s'il daigne parfois parcourir les chroniques musicales de ses prédécesseurs à la *Revue des Deux Mondes*, a pu constater que Berlioz a été vilipendé par Scudo, Wagner par le même maître et par Blaze de Bury. Tous deux ont survécu à ces attaques et leur grandeur s'en trouve accrue. Que reste-t il de leurs détracteurs? Un renom de sottise et d'animosité, quelques citations de leurs bévues fameuses et de leurs diatribes, recueillies pour l'édification du présent. Si M. Bellaigue était moins infatué de lui-même, il redouterait un sort pareil et se garderait de conserver à la postérité, par la publication de ses articles en volumes, les monuments de son inintelligence critique et de son injustice à l'égard de tous les compositeurs à tendances élevées. G. S.

Almanach des Spectacles, par A. Soubies. — C'est vraiment un régal de bibliophile que d'avoir sous les yeux cette charmante édition de l'*Almanach des spectacles*, par M. Albert Soubies. Le tome II de l'année 1893, qui vient de paraître à la librairie Flammarion, est orné d'une fine et gracieuse eau-forte du maître Lalauze, représentant une scène de *Madame Sans-Gêne*, la pièce de M. V. Sardou, qui obtint tant de succès.

La collection est et sera toujours un répertoire utile à consulter. H. I.

L'*Ouvreuse* du Cirque d'été jette décidément son bonnet par dessus les moulins. Voici une débauche de livres, émanant de sa plume drôlatique et narquoise. Après *Bains de sons* et *Soirées perdues*, viennent de paraître *Rythmes et rires*, à la Bibliothèque de la Plume (31, rue Bonaparte).

On y trouvera des petits portraits amusants de Lamoureux, Colonne, Massenet, Saint-Saëns,... un aperçu des théories de Nietzche (*Le cas Wagner*), des réflexions fort justes sur les vociférations de M. Mounet-Sully dans *Manfred*, etc., etc

Nous ne reprocherons à ce petit volume, lestement enlevé, qu'une chose : son caractère trop mordant à l'égard de certaines personnalités musicales. Un peu d'aménité n'enlèverait rien à l'esprit de l'ouvrage, — au contraire. H. I.

Vient de paraître, chez les éditeurs A Durand et fils, à Paris, *Promenades*, pièces pour le piano par Albéric Magnard.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Gênes, Camillo Sivori, le célèbre violoniste italien, élève de Paganini et qui, longtemps, fut le plus illustre représentant de la virtuosité transcendante de son maître. Camillo Sivori était né à Gênes, en 1815, et dès l'âge de dix ans, il parut comme enfant prodige dans des concerts à Paris et à Londres. De retour à Gênes, il étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Jean Serra et devint violon solo au théâtre Carlo-Felice. Il visita ensuite les diverses parties de l'Italie, fit le tour de l'Allemagne, puis se rendit à Moscou et à Saint-Pétersbourg. Il donna plusieurs concerts à Bruxelles dans l'hiver 1841. Après avoir parcouru la Belgique, il se rendit en Hollande, puis revint à Paris au mois de décembre 1842.

Le 29 janvier 1843, Sivori exécuta dans un concert de la société du Conservatoire la première partie d'un concerto de sa composition. Son succès fut si grand que la société des concerts lui décerna une médaille d'honneur. Dès cet instant, la réputation de l'élève de Paganini était fondée et il prenait rang parmi les grands violonistes de l'époque. Depuis lors il a fait de fréquentes tournées, tantôt dans le Nord, tantôt dans le Midi, parcourut les deux Amériques, et récolta partout d'énormes succès, mérités d'ailleurs, tant par la belle qualité des sons qu'il tirait de son stradivarius que par les prodiges de mécanisme qu'il accomplissait. Mais la virtuosité passa de mode et le malheureux artiste eut la douleur, il y a quelques années, d'être cruellement rappelé à la réalité par les sifflets qui l'accueillirent après l'exécution du *Carnaval de Venise*

de Paganini, aux concerts du Châtelet, à Paris. Ces sifflets, il est vrai, s'adressaient plutôt au génie qu'à l'artiste; ils n'en étaient pas moins injustes, car ce morceau célèbre, Sivori le jouait avec un talent et un esprit rares. Il en avait la tradition. Il savait que Paganini avait cherché à caractériser dans ses différentes variations les types divers du carnaval, chacune d'elles correspondant à un masque, représentant en quelque sorte l'un des travestis traditionnels du carnaval vénitien. Nul mieux que Sivori n'exécutait ce morceau célèbre, en lui donnant sa véritable physionomie, que les exécutants actuels méconnaissent souvent en jouant ces variations comme on joue celles de Corelli. Sivori, après cet échec, ne se fit plus que rarement entendre en public; il n'en continua pas moins d'être choyé dans les salons, où sa malice, sa verve, son inépuisable trésor de souvenirs et d'anecdotes le faisaient rechercher autant que son très réel talent de violoniste. Sivori, qui était âgé de soixante-dix-neuf ans, habitait depuis longtemps Paris, mais il ne manquait jamais, dans ces dernières années, d'aller passer quelques mois d'hiver dans sa ville natale. C'est là qu'il a succombé à une attaque d'influenza.

— A Vienne, le capellmeister Philippe Fahrbach, le rival de Johann Strauss et l'un des plus célèbres compositeurs de danses. Ses mazurkas, polkas et valses avaient eu, il y a une vingtaine d'années, une vogue extraordinaire, justifiée d'ailleurs par leur grâce et leur facilité mélodiques. Fahrbach a beaucoup produit, et plusieurs de ses danses se sont vendues à des milliers et des milliers d'exemplaires. Il avait d'ailleurs, ainsi que Strauss, du talent comme chef d'orchestre, et il fut quelque temps chef de musique militaire à Vienne et à Pesth. Il dirigea aussi, il y a quelques années, des bals à l'Opera de Paris. Fahrbach était né en 1843. On lui a fait, à Vienne, des funérailles splendides, qui témoignent de sa popularité.

— A Madrid, le 11 février, Don Emilio Arrieta, directeur du Conservatoire de musique.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 19 au 24 février : Gwendoline et la Korrigane. Samson et Dalila et les Deux Pigeons. Faust. Sigurd.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 19 au 24 février : Richard Cœur de Lion et l'Attaque du moulin. Carmen. Les Deux Avares et l'Attaque du moulin. Mignon Phryné et Cavalleria rusticana. LAttaque du moulin. Phryné.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE.—Du 18 au 25 février : Sigurd. L'Attaque du moulin. Relâche. L'Attaque du moulin. Aïda. L'Attaque du moulin.

THÉATRE DES GALERIES — Sainte-Freya.

ALCAZAR ROYAL. — Ba-ta clan.

CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE. — Soirée musicale du 27 février, à 8 h. ½ : Sonate pour piano et violon (César Franck), MM. Ed. Risler et F. Rivarde; les Deux Ménétriers, ballade (C. Cui), M. Demest; Préludes, — Fantaisie en fa mineur (Chopin), M. Risler ; A ma fiancée, — J'ai pardonné (Schumann), M. Demest; Concertstück (Saint-Saëns), M. F. Rivarde; la Belle endormie (Borodine), — Plaisir d'amour (Martini), M. Demest; andante de la Fantaisie en sol (F. Schubert), — 11e Rhapsodie (F. Liszt), M. Risler; Chaconne pour violon seul (Bach), M. F. Rivarde.

EXPOSITION DE LA LIBRE ESTHÉTIQUE. — Concerts du quatuor Ysaye. — Jeudi 1er mars, séance consacrée

aux œuvres de M. Claude-A. Debussy : Quatuor (inédit) en sol mineur pour instruments à cordes (1re audition); poèmes d'après Baudelaire (1re audition); la Damoiselle élue, d'après D.-G. Rossetti (soli, chœurs de femmes et orchestre), 1re audition; l'Après-midi d'un faune, d'après S. Mallarmé (orchestre), 1re audition.

CONSERVATOIRE. — Dimanche 25 février, à 2 heures : Deuxième symphonie en mi bémol (1863); la Musique d'Ulysse, tragédie de Ponsard, jouée en 1851; Sanctus, Benedictus, Domine, Salvum Fac Regem, tirés de la messe de Sainte-Cécile (1855).

Namur

CERCLE MUSICAL. — Grand concert Wagner du 23 février : Ouverture du Vaisseau-Fantôme; Preislied des Maîtres Chanteurs (transcrit pour violon et orchestre par Wilhelmy), Mlle Clotilde Balthasar-Florence); Rêve d'Elsa (Lohengrin), Mlle Clémence Balthasar-Florence; la Chevauchée des walkyries; Siegfried-Idyll; Albumblatt (transcrit pour violon et orchestre), Mlle Clotilde Balthasar-Florence; prélude et scène finale (mort d'Iseult), Tristan et Iseult, Mlle Clémence Balthasar-Florence; ouverture de Tannhæuser.

Berlin

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 18 au 25 février : Les Medici. Tannhæuser. Les Medici. Faust. Les Medici. Le Freyschütz. Mara, I Pagliacci et Noce slave. Lohengrin. Les Medici.

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — La Chasse au mari.

Vienne

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 19 au 26 février : La Fête de mai. Fidelio. Pagliacci. Terre et Soleil. L'Africaine. Don Juan. Excelsior. Tannhæuser. Cavalleria et Puppenfee.

AN DER WIEN. — Le Maître de forges. La Belle Hélène.

Dresde

OPÉRA. — Du 20 au 25 février : Margarethe (Faust). Carmen. Cavalleria rusticana, Porcelaine de Meissen. Herrat (F. Draeseke). La Reine de Saba.

Bruxelles — Impr. TH. LOMBAERTS, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET
GEORGES SERVIÈRES
HUGUES IMBERT — RENÉ DE RÉCY
CAMILLE BENOIT — ETIENNE DESTRANGES
ALFRED ERNST — GUY ROPARTZ
VAN SANTEN KOLFF
J. HOUSTON CHAMBERLAIN
ED. VANDER STRAETEN — ED. EVENEPOEL
MAURICE KUFFERATH
CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY
I. RAGGHIANTI — J. MALHERBE
HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG
N. LIEZ — I. WILL
Dr DWELSHAUWERS — ERNEST CLOSSON
LUCIEN DE BUSSCHER
OBERDŒRFER — JEAN MARLIN
J. BRUNET — A. WILFORD, ETC, ETC.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 4 Mars 1894 — NUMÉRO 10

SOMMAIRE

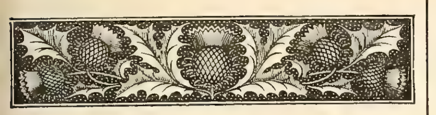
EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Bulin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 10. 4 mars 1894.



QUARANTIÈME ANNIVERSAIRE



VOICI quarante ans, presque jour pour jour, le 1er mars 1855, paraissait à Bruxelles un petit journal de quatre pages, format *in quarto*, bourré de nouvelles de l'intérieur et de l'étranger, et qui annonçait vouloir se consacrer exclusivement à la musique. Ce petit journal, de chétive apparence et qui ne payait pas beaucoup de mine, a tenu parole, et il célèbre aujourd'hui le quarantième anniversaire de sa fondation : c'est le *Guide Musical*.

Il a passé par bien des vicissitudes ; il a connu des années prospères et des années stériles; il a vu paraître et disparaître bien des confrères plus ambitieux ; il a pérégriné : il a eu successivement son siège à Bruxelles et à Paris, et il est revenu à son lieu d'origine : il a compté d'illustres collaborations, d'autres moins éclatantes ; en toutes circonstances, il a eu la sympathie des artistes, parce qu'il a toujours été un organe très indépendant, plaçant la question d'art au-dessus de toute considération d'intérêts ou de personnes.

Nous nous proposons de publier prochainement un numéro jubilaire consacré à l'histoire de cette vaillante revue, qui a toujours combattu le bon combat. Elle n'est pas sans intérêt, et l'on y verra défiler bien des physionomies d'artistes ou d'écrivains, jadis débutants, aujourd'hui célèbres ou disparus, les uns oubliés, les autres glorieux, qui ont touché de près ou de loin au *Guide Musical*. Ce numéro contiendra les portraits des principaux collaborateurs présents et passés, des notices biographiques sur ceux qui ont marqué dans la musicologie ou dans l'art, un aperçu des principaux travaux dont se sont alimentées la polémique et l'esthétique de notre revue.

Aujourd'hui, nous voulons simplement nous borner à envoyer un hommage de sympathie et de vénération à l'homme de cœur et de talent à qui nous devons l'existence, à celui qui, avec Pierre Schott, fondateur de la maison Schott frères de Bruxelles, fut le fondateur et le premier rédacteur en chef du *Guide Musical*, à Félix Delhasse.

Pendant plus de trente ans, il a été à la tête de cette publication; c'est à lui, tout d'abord, qu'elle dut l'autorité qu'elle s'acquit si rapidement dans le monde des musiciens et le succès qui couronna les efforts de sa rédaction.

Sans cesse sur la brèche, Félix Delhasse, dans la direction de ce journal, sut allier le tact le plus rare et les vues les plus larges à une fermeté que la sincérité de ses convictions et la bienveillance naturelle de son caractère savaient rendre aimable à tous.

Si son horreur de toutes les hypo-

crisies et de tous les cabotinismes lui a dicté souvent des pages acérées contre des gloires surfaites et des talents trop prônés, il a non moins fréquemment défendu, contre l'injustice de la mode et l'aveuglement du goût public, les artistes jeunes ayant la flamme et cherchant consciencieusement leur voie. A ceux-ci, il n'a jamais ménagé les encouragements les plus précieux, le soutien le plus généreux et le plus désintéressé.

Au nom de la jeune rédaction du *Guide Musical*, qu'il nous permette de lui adresser nos félicitations et notre affectueux hommage.

M. Kufferath.



CHARLES GOUNOD

AU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES





Le concert Gounod est déjà loin. Après huit jours, il serait puéril d'en donner ici un compte rendu méthodique et détaillé, alors que nos confrères de la presse quotidienne se sont partagé cette tâche, alors que les contradictions même de leurs jugements reflètent fidèlement la diversité des impressions de l'auditoire. Mais cet hommage à un maître illustre nous fournit l'occasion de recueillir nos souvenirs, et il nous sera permis d'en profiter.

Ce n'est pas la première fois que le nom de Charles Gounod figure sur l'affiche du Conservatoire royal de Bruxelles. A une époque où les compositeurs vivants n'étaient pas systématiquement bannis de ses concerts, lorsque l'auteur de *Faust* vint à Bruxelles, en février 1861, pour présider aux répétitions générales de son chef-d'œuvre, Fétis père eut à cœur de prendre les devants sur le théâtre de la Monnaie, et il demanda à Jourdan la cavatine du jardin, vierge alors de tout récitatif. Le public du Conservatoire eut ainsi un avant-goût de l'ouvrage qui devait prendre une si grande place au répertoire de notre Opéra.

Organisant en l'honneur de Gounod une sorte de festival posthume, M. Gevaert s'est bien gardé d'en emprunter les éléments aux partitions les plus populaires du maître. C'était compliquer sa tâche, presque tout Gounod ayant été joué à Bruxelles; mais c'était, d'autre part, assurer à son programme l'attrait d'une sorte de révélation; et il a très ingénieusement résolu le problème en choisissant : une symphonie exécutée une seule fois, en 1872, à la Monnaie, sous la direction du compositeur; une partition semi-dramatique, demeurée à peu près inédite, puisque depuis plus de quarante ans elle se couvrait de poussière dans la bibliothèque du Théâtre-Français, où l'avait confinée l'échec homérique de l'*Ulysse* de Ponsard; enfin trois fragments de la *Messe de Sainte-Cécile* (1855) qui aida Gounod à se remettre de l'insuccès de sa *Nonne sanglante* et à retrouver le courage nécessaire à l'achèvement de son *Faust*.

Des trois pages inscrites au programme de dimanche dernier, la plus récente est la symphonie, la seconde (1863), écrite au lendemain de la *Reine de Saba* et à la veille de *Mireille;* repos, distraction, mise en train, badinage instrumental d'un homme d'esprit qui se souvient et s'exerce, se prépare et se divertit. Gageons que cette symphonie fut écrite par Gounod pour Gounod bien plutôt que pour le public. Celui-ci, quand on lui annonce une « symphonie », escompte un monument grandiose. Le génie de Beethoven a élargi le cadre, sa gloire a hypertrophié le mot à ce point qu'à l'orchestre livré à lui-même il semble interdit de s'occuper d'autre chose que de sublimités. Comme si Beethoven même ne s'était pas détendu à ses heures, à preuve cette Huitième que M. Hermann Levi dirigeait d'une main si délicate et capricieuse aux Concerts populaires! En laissant sur ces quatre feuillets symphoniques courir sa plume au gré de ses trouvailles d'humour et de ses réminiscences même, Gou-

nod, dévôt à Mozart autant qu'à Beethoven et à Bach, n'avait pas la prétention d'ouvrir à l'art de nouveaux horizons. Cette composition de demi-caractère n'était pour lui qu'un intermède en son œuvre; il l'appelait une « symphonie de conversation », et les anciens de l'orchestre de la Monnaie n'ont pas oublié les indications qu'il leur donnait, il y a vingt-deux ans, pour en préciser le caractère et, en quelque sorte, pour en dégonfler l'interprétation, qu'ils étaient tentés de dénaturer par un scrupule de respect. « Conversation's Symphonie », eût dit Mendelssohn, par antithèse à sa « Reformation's Symphonie ». Après un court adagio d'introduction, le premier allegro est un caquet féministe dont le mouvement *agitato* a plus de nervosité que de passion. Si l'amour apparaît dans le *larghetto non troppo*, c'est plutôt à l'état d'évocation : la femme aimée est absente, mais ils sont là, sous la tonnelle, deux jeunes gens pensant chacun à sa chacune et peut-être échangeant des confidences, des indiscrétions amoureuses; cette broderie des violons qui vient s'enrouler autour du thème principal, est moins une caresse que le souvenir d'un enlacement. Mais le soir tombe et modifie le tour de l'entretien; des deux causeurs, l'un, sentimental et impressionnable, s'abandonne à de vagues terreurs; l'autre les raille d'une ironie légère; et ce contraste de rêverie inquiète et de moquerie gouailleuse motive le scherzo, interrompu par les échos d'une villanelle. Sans doute, il y a fête au village voisin, comme au temps de Boïeldieu. Si nous y allions? Pourquoi pas? Et ils y vont, et c'est le finale, danse rustique, bal de kermesse, mouvements de joie et de folie qui font tout oublier. « On ne le jouera jamais assez vite », disait Gounod à son orchestre de 1872; et le fait est qu'il le menait d'une allure si rapide et endiablée que les violons avaient peine à le suivre.

Si cette symphonie n'a pas révolutionné le monde, elle n'en a pas moins le mérite de se faire écouter et de charmer encore, après trente ans passés, par sa bonne humeur spirituelle, sa grâce élégante et son métier très sûr dans les données restreintes que l'auteur s'imposait, et dont son goût affiné ne s'est pas départi un instant.

Ulysse (1852) est de la même époque et de la même veine que *Sapho* (1851). Traitant un sujet antique, Gounod ne s'est guère préoccupé d'archéologie musicale. On voit bien qu'il a limité les ressources de son orchestre, évitant les sonorités trop riches qui l'auraient modernisé à l'excès, demandant à des timbres relativement primitifs l'équivalent de la couleur supposée de l'Hellade, le résultat fût-il plus méridional qu'hellénique à proprement parler; mais c'est surtout dans les lignes mélodiques et les combinaisons de rythmes qu'il a trouvé le caractère, et il l'a trouvé bien plus encore dans la sincérité de son sentiment personnel, par une transposition musicale des impressions, des émotions esthétiques qu'il rapportait de son séjour à Rome, où il s'était imprégné d'antiquité classique autant que de religiosité catholique. Si son *Ulysse* n'a rien des réalités grecques d'autrefois, ce n'en est pas moins une vue de grand artiste sur l'art antique, et il est fort heureux qu'il n'ait pas perdu son temps à restituer des probabilités toujours douteuses, car il se fût épuisé à la poursuite d'une chimère, plutôt que de nous laisser, comme il l'a fait, une œuvre d'illusion qui est grecque tout au moins par la sensation de noblesse et de beauté dont elle nous pénètre, et aussi par l'individualité linéaire de chacun des groupes de chœur qu'elle met en mouvement : naïades, servantes fidèles ou non, porchers ou prétendants.

Voulez-vous savoir comment cet *Ulysse* fut accueilli à ses débuts dans le monde musical? Lisez ce billet, inédit jusqu'ici, qui fut adressé à Gounod, le soir de la première (18 juin 1852), par un de ses devanciers les plus illustres :

Cher ami,

Je viens d'assister à vos chœurs d'*Ulysse*. L'œuvre, dans son ensemble, est fort remarquable et l'intérêt musical va croissant toujours. Le double chœur du Festin est admirable et produit un effet entraînant.

La musique seule, selon moi, attirerait la foule pendant un grand nombre de représentations.

Encore bravo.

Votre

Hector Berlioz.

La musique « seule »! Mais il y avait Ponsard et sa prose, si, toutefois, ce n'est pas calomnier la prose que de lui imputer tant de platitudes versifiées. La tragédie de Ponsard tua la partition de Gounod. Pour peu qu'il en soit resté au Conservatoire, ces fragments ajustés et emboîtés, non sans adresse, pour amener les chœurs et donner une idée de l'action, n'en ont pas moins opprimé l'attention, d'autant qu'il y avait là quelque abus de mélodrames insignifiants, trémolos ou accords soutenus, parfaitement à leur place à la scène pour souligner une entrée ou couper un dialogue médiocre, mais, au concert, faisant longueur et plutôt agaçants. M. Gevaert n'a pas laissé de s'en rendre compte, et c'est apparemment pour cela qu'après le salut du mendiant vidant la coupe offerte par Eumée, il n'a pas hésité à écrire un récitatif choral sur le parlé des porchers :

Ah! ah! le bon vieillard est un homme nouveau!
C'est la chaleur du vin qui lui monte au cerveau!

Sans lui reprocher cette liberté qu'il a prise, on pourrait s'étonner qu'il eût hésité à pratiquer quelques élagages, si l'on ne réfléchissait qu'après tout, ces sacrifices auraient eu l'inconvénient de boucher les jours de la partition, en agglutinant tous ces chœurs, faits pour se manifester seulement à titre épisodique. Il n'en a pas moins donné une fort belle exécution de l'ouvrage, de même qu'il avait poli à souhait l'interprétation orchestrale de la symphonie; et il a été admirablement secondé par tout son peuple d'interprètes, instrumentistes, choristes et solistes (1).

La *Messe de sainte Cécile* est au répertoire de nos grandes chapelles religieuses; mais elles ne sont pas outillées de façon à donner au *Sanctus*, par exemple, l'ampleur de *crescendo* qui a enlevé le public du Conservatoire, déjà ravi du solo de M. Demest. Ampleur toute vocale. Tout pour le ténor et pour le chœur. L'orchestre ne fait là que figure d'accompagnement. Il est certain que nous ne sommes pas ici à la messe de Bach; mais nous ne sommes pas non plus à la messe de Chérubini, dont la Marche de communion a, seule, gardé quelque prestige. Gounod est, avant tout, un chanteur, et c'est par le chant qu'il a exprimé, délicieusement, non pas la dévotion ecclésiastique figée dans les rites, mais l'adoration naïve du christianisme à son aurore et l'élan des foules répondant aux extases de l'apôtre. Il y a déjà du Renan dans ce *Sanctus* précurseur de la *Vie de Jésus*.

Un chanteur avant tout, mais un chanteur qui sait l'orchestre, et un homme de théâtre qui, même à l'église, se laisse prendre aux caractères scéniques des situations. Le *Domine Salvum* de cette « Messe solennelle » en fournit une preuve piquante. A la prière de l'Eglise, simple unisson des sopranos sans accompagnement, succèdent la prière de l'armée et celle du peuple. Le motif du chant reste identique, mais l'intervention de l'armée s'accuse par des sonorités d'harmonie militaire et des rythmes claudicants de cavalerie massée au seuil du portique; et lorsque le peuple entre en scène, les cloches sonnent à toute volée, réveillant les échos lointains de la ville et du pays. De sorte que trois personnages se dessinent: le prêtre dans son mysticisme, le soldat dans sa gaîté robuste, et pour finir la foule enthousiaste, cité ou patrie unanime.

Tel a été ce concert auquel ont coopéré avec éclat toutes les forces du Conservatoire. Il faut louer M. Gevaert de l'avoir entrepris et mené à bien. Il n'a pas seulement rendu à la mémoire de Gounod un superbe et précieux hommage. Peut-être a-t-il, du même coup, rendu un éminent service à nos jeunes compositeurs, en appelant leur attention sur les conditions les plus favorables à l'éclosion et à l'épanouissement de la personnalité artistique, en leur montrant celle de Gounod, comme celle de Wagner, bien que dans des directions toutes différentes, s'émancipant et s'affirmant pour s'être alimentée à des sources antérieures aux succès de son temps, et pour avoir compris, d'instinct génial plutôt que par réflexion critique, que la musique ne saurait se suffire à elle-même, fût-elle

(1) Parmi ceux-ci, une mention toute spéciale est due à Mlle Flament, qui a délicieusement soupiré l'exquise cantilène de la servante fidèle.

sans paroles, et qu'il lui faut, pour créer une maîtrise et une signature, des jours ouverts sur les arts voisins, un contact avec les idées directrices des civilisations, religion ou philosophie peu importe, pourvu qu'il y ait conviction. CHARLES TARDIEU.



CHRONIQUE DE LA SEMAINE

Nons devons une fois de plus protester contre les irrégularités et les insuffisances du service postal en France et tout particulièrement à Paris. Nous recevons de nos abonnés de nombreuses plaintes au sujet de l'arrivée tardive de leur numéro. Ces retards sont imputables uniquement à l'administration française. Un exemple entre tous : Nous avons mis à la poste lundi dernier, à l'adresse d'un de nos clients, libraire à Paris, une collection de cinq ou six numéros, qui auraient dû arriver à destination mardi dans la matinée : l'envoi n'a été remis par la poste française que le samedi suivant, soit six jours après le départ.

Le journal étant mis régulièrement à la poste à Bruxelles, le samedi soir avant dix heures, arrive à Paris le dimanche matin, et doit être distribué, au plus tard, à la deuxième ou à la troisième distribution, selon les quartiers. Nous invitons nos abonnés qui ne recevraient pas leur numéro régulièrement le dimanche à réclamer énergiquement auprès du bureau de leur quartier ou au bureau central de Paris. Si l'on veut être bien servi, il faut savoir l'exiger. Il n'y a pas, dans le monde entier, de poste plus mal organisée que celle de Paris.

PARIS

Si les œuvres de Robert Schumann se sont acclimatées difficilement sur le sol français, il faut reconnaître qu'aujourd'hui l'éducation du public est, en partie, faite. Aussi réclame-t-on l'exécution des belles pages du maître de Zwickau. Après les Symphonies et Ouvertures jouées dans les grands concerts, — la musique de chambre et les *Lieder* répandus dans les séances publiques ou privées, — après l'exécution de *Manfred* et des fragments de *Faust*, du *Paradis et la Péri* au Conservatoire et aux concerts-Colonne, — après l'audition dans des séances données par la société chorale l'Euterpe de certaines œuvres encore inconnues en France (entre autres l'*Anathème du chanteur*), — M. d'Harcourt nous a permis d'entendre, dans leur intégralité, les scènes de *Faust*. Voici, aujourd'hui, le Conservatoire qui vient de donner en entier le *Paradis et la Péri*, dans les concerts des 18 et 25 février 1894, puis la société l'Euterpe le *Requiem*, dans la salle du Cirque des Champs-Elysées, le 27 du même mois. Nos espérances se sont donc réalisées et le jour de gloire est arrivé pour Robert Schumann.

Le *Paradis et la Péri* est tiré de *Lalla Rookh*, poème de Thomas Moore, le contemporain et l'ami de lord Byron. Emile Flechsig, compagnon d'enfance de Robert Schumann, en avait entrepris la traduction en 1841 et en avait donné la première idée au compositeur. Ce ne fut que deux ans plus tard, en 1843, alors qu'il était encore à Leipzig, que Robert Schumann écrivit cette merveilleuse partition, qui obtint le plus vif succès dans les différentes villes d'Allemagne où elle fut exécutée.

L'action, pleine de poésie, est d'une grande simplicité : une Péri, chassé du paradis, ne pourra rentrer en grâce que si elle apporte à Dieu un présent digne de lui plaire. Elle offre en vain l'âme d'un héros mort sur le champ de bataille pour la liberté, puis le dernier soupir de deux fiancés morts d'amour. Ce seront les larmes d'un pécheur, pris de repentir, qui lui obtiendront son pardon.

La nature du sujet comportait un coloris tout spécial, une couleur orientale que Schumann a admirablement rendue et dont il ne s'est pas departi un seul instant. Aussi certaines personnes, qui ne jugent souvent que très superficiellement, ont-elles cru pouvoir déclarer l'œuvre monotone. Mais lorsque l'on étudie de près la partition, on y découvre des trésors de grâce, de charme, de vérité dans l'expression, de sentiment intense. Les mélodies, d'une haute élévation, sont comparables aux plus beaux *Lieder* du maître. Comme dans certains oratorios, l'auteur s'est trouvé dans l'obligation de

relier les divers épisodes du drame par un personnage étranger à l'action.

Si nous voulions citer les belles pages de cette poétique composition, nous aurions à dresser une nomenclature aussi longue que la fameuse liste des victimes de Don Juan. Contentons-nous de citer, dans la première partie, l'air si passionné de la Péri, *Séjour lumineux*, — le motif à 6/4, *Je suis dans l'enceinte*, avec l'accompagnement très typique en doubles croches liées des altos, — le chœur n° 6 si vigoureux, — l'air du ténor (n° 9) avec la jolie réponse du hautbois, — l'entrée de la Péri, d'un merveilleux sentiment que vient encore augmenter le délicat accompagnement des harpes, — et enfin le beau chœur final, auquel les blanches disposées à intervalles égaux donnent un caractère tout particulier.

Que dire du merveilleux chœur des *Genies du Nil* (n° 11 de la partition, deuxième partie) avec l'accompagnement en doubles cloches des violoncelles et ces appels lancés par les flûtes, hautbois et clarinettes, puis repris par les sopranos, rappelant d'une manière frappante le motif de la chevauchée des Walkyries, — et, dans le numéro 12, de l'exposition, d'une morne tristesse, de l'Egypte dévastée par la peste, avec les larges et pesants accords d'une régularité si soutenue.

Quelle orchestration ravissante accompagne le ténor solo (n° 13); et les quatre voix solo, prenant à découvert, ne traduisent-elles pas admirablement le texte :

> Les pleurs versés par de tels yeux
> Ont un pouvoir mystérieux !

Une des perles de la partition est la mélodie passionnée que chante la jeune fille, cherchant la mort dans un baiser ardent de son amant (n° 25); et encore plus belle, s'élevant dans les hauteurs sidérales, la phrase lente du ténor solo : « Son œil s'éteint ». L'effet dramatique est indescriptible. Le chœur final, en un mouvement très lent et sur un rythme de 3/4, ne fait qu'accentuer l'émotion qu'inspire tout cet épisode douloureux.

Quel contraste entre le tableau précédent et ce chœur gracieux des Houris, empreint d'un sentiment populaire, qui sert de frontispice à la troisième partie du *Paradis et la Péri!* Puis, nous aurions encore à noter la beauté de l'air du ténor (n° 19), — le délicieux motif orchestral soulignant le chant de la Péri (n° 20) et rappelant les premières mesures de l'ouverture, — la phrase passionnée et pleine de mouvement : « Eh bien, sans repos », — le double chœur : « O saintes larmes », dans lequel, comme le disait si justement Léonce Mesnard, Schumann s'est élevé jusqu'à des régions où l'on peut se figurer Palestrina se rencontrant avec Klopstock et avec Schiller, — le chant de victoire de la Péri, rendant gloire au Seigneur (n° 26), avec le superbe chœur, rempli d'accents d'allégresse et célébrant le triomphe de la Péri.

La société chorale l'Euterpe, fondée en l'année 1886, sous la présidence honoraire de Mme Clara Schumann, s'est noblement vouée à la divulgation des œuvres de l'auteur de *Manfred*. Présidée actuellement par notre éminent ami Edouard Schuré et habilement dirigée par M. Duteil d'Ozanne, cette société a donné, le 27 février 1894, au Cirque des Champs-Elysées, un fort beau concert, où l'on a entendu le *Requiem* de Robert Schumann, *Rebecca*, scène biblique de César Franck, le *Repos de la sainte Famille* de Berlioz, marche et chœur de *Tannhœuser*.

Ce n'était pas la première fois que l'Euterpe donnait le *Requiem* de Schumann. Une audition avait déjà eu lieu, le 3 février 1890, à la salle Erard, mais sans le concours de l'orchestre. Mardi, l'œuvre a été exécutée intégralement, avec chœur, soli et orchestre, et est venue en pleine lumière. Ecrite dans les premiers mois de l'année 1852, c'est-à-dire quatre ans avant la mort de Schumann, elle est d'une merveilleuse éloquence; c'est une page digne du maître qui affirmait que le but le plus élevé de l'artiste devait être de consacrer ses aspirations à la musique religieuse. Succès sur toute la ligne pour les chœurs, l'orchestre, les excellents solistes, Mme Boidin-Puisais, Mlle Van Weenen, MM. Warmbrodt et Auguez.

Rebecca, de César Franck, a été trouvée charmante; on a beaucoup applaudi l'air et chœur *Encore un jour qui fuit*, écrit dans le style mendelssohnien, d'un charme mélodique ravissant, et le chœur si original des chameliers, proche parent de telle page d'Hector Berlioz. Mme Auguez de Montalant et M. Auguez n'ont pas peu contribué au triomphe de l'œuvre. Quant à M. Warmbrodt, il a été rappelé après l'exécution du *Repos de la sainte Famille*. Nous ne croyons pas qu'il soit possible de dire avec plus de charme et d'émotion contenue cette jolie et naïve inspiration de Berlioz.

En montant, au théâtre de la Gaîté, *Axel* de ce pauvre Villiers de l'Isle-Adam, M. Larochelle a fait œuvre d'artiste. Ce n'est pas qu'à côté de pages vraiment superbes et originales, il n'y ait des défaillances, des longueurs

interminables et surtout des thèses absolument fausses dans ce poème en prose, qui n'avait pas été écrit pour le théâtre et n'avait même pas été achevé. Mais il était intéressant de voir apparaître l'œuvre d'un convaincu et d'un consciencieux, très enlevé dans les hautes régions de l'art, du mysticisme et de l'occultisme. Des quatre parties, la plus réussie, le Monde religieux, encadrée dans un merveilleux décor, a produit une sensation profonde sur les rares auditeurs qui ont assisté à cette représentation unique. C'est le spectacle d'une prise de voile dans son effrayante et dramatique vérité. M. Alexandre Georges, chargé d'écrire quelques pages musicales pour illustrer *Axel* (1), a eu la main heureuse. Son travail est intelligemment mené. On devine en lui un musicien élevé à la bonne école. Comme Saint-Saëns et G. Fauré, il a fait ses études à l'Institution fondée par Niedermeyer, où il doit actuellement professer. S'il possède la science, il a aussi en partage l'inspiration, et nous avons relevé, dans sa partition, des pages qui, au point de vue mélodique, sont bien venues. Il suffirait de citer la phrase que développent les violons dans l'ouverture et dont la progression est chaleureuse, les divers motifs religieux qui se lient adroitement à l'action scénique, un joli solo de ténor dans la quatrième partie, etc. Peut-être plusieurs de ces pages auraient-elles gagné à être exécutées non derrière la coulisse (comme les prologues des première et quatrième parties), mais à la place habituelle de l'orchestre, avant le lever du rideau. HUGUES IMBERT.



Entendu, à la seconde séance de musique de chambre donnée par M. et Mme Carembat, le trio (op. 19) pour piano, violon et violoncelle de M. L. Boellmann. Très originale la conception de ce trio, qui est bâti sur un motif de trois notes (*ré*, *mi* et *ut*). La mesure à cinq temps, maintenue dans l'allegro, donne à ce morceau une allure toute particulière et gracieuse; on y relève de charmants dialogues entre le violon et le violoncelle, et l'harmonie y est toujours distinguée. L'andante est lié à l'allegro; le *Leitmotiv*, confié d'abord au violon, puis repris par le violoncelle, revient un peu trop souvent; c'est la seule critique que nous pourrions faire. Quant au scherzo, il est absolument original et très réussi. Le finale est mouvementé et dramatique. Dans la même séance, on a entendu la sonate pour piano et violoncelle de Grieg, très inégale, mais fort bien jouée par Mme Carembat et M. J. Loeb, — et le trio (op. 75) de C. Saint-Saëns, dont le scherzo, d'une inspiration si franche, a enlevé tous les suffrages. M. et Mme Carembat, ainsi que M. Loeb, l'ont excellemment interprété.

Programme des plus variés au concert donné le 22 février, à la salle Erard, par la Société chorale d'amateurs, fondée par M. Guillot de Sainbris, présidée actuellement par M. Guinaud. Le concert a été fort bien dirigé par M. Adolphe Maton et on a applaudi successivement l'*Hymne d'allégresse* de Mendelsshon, la *Forêt* (première audition) de Falkenberg, les *Tsiganes* (première audition) de Georges Hue, la quatrième partie des *Saintes Maries de la mer* Paladilhe et enfin trois chœurs de Ch. Gounod.

Les matinées de M. J. White sont toujours fort suivies; nous avons été heureux d'y entendre deux belles œuvres : le quatuor à cordes en *si* bémol (op. 67) de J. Brahms et le quintette en *mi* bémol pour piano et cordes de Robert Schumann. Exécution parfaite par MM. White, Tracol, Trombetta, Casella et Mlle Boutet de Monvel. N'oublions pas Mme de Swetschine, qui a chanté diverses mélodies de Massenet et de Bemberg.

La grande attraction de la dernière séance de la Société des grands quatuors de Beethoven résidait dans l'exécution de la belle sonate en *ut* dièse mineur de Beethoven et de deux pièces pour piano de Robert Schumann, par M. Raoul Pugno, qui, depuis les derniers concerts du Conservatoire et de Colonne, a pris une place prépondérante parmi les virtuoses du clavier. Il a plus que jamais mis au grand jour ses grandes qualités de puissance, de charme et de virtuosité. Peut-être serait-il permis de lui reprocher d'avoir précipité certains mouvements dans la sonate de Beethoven? Le quatuor Maurin a exécuté avec son talent habituel un quatuor de Mozart et l'op. 132 de Beethoven.

Le quintette inédit (op. 68) pour piano et quatuor à cordes de Ch.-M. Widor, exécuté le 28 février, à la salle Erard, par MM. Philipp, Berthelier, Loeb, Balbreck et Carembat, est une œuvre mûrement travaillée et qui sera goûtée des musiciens sérieux. Après quelques mesures d'introduction d'un caractère mélancolique, le clavier impose le thème en *ré* majeur, que reprend ensuite le quatuor, après un court épisode. Le second motif, très chantant, avec de jolies modulations, dit par le quatuor à

(1) Partition piano et chant chez MM. Beaudoux et Cie, éditeurs, 30, boulevard Haussmann.

cordes, réapparaîtra plus tard dans l'andante. Les développements de cet allegro sont issus du premier thème. Il sont intéressants, et, dans la trame mélodique, nous avons découvert certaines affinités avec la couleur de la palette de G. Fauré.

L'andante, qui est exclusivement construit sur le thème en *fa* dièse du morceau précédent et sur son contre-sujet, est une sorte de marche funèbre dans le mode mineur, où on relève des épisodes curieux en « pizzicati » ou à l'unisson, et surtout une conclusion en majeur d'une charmante tonalité.

Le scherzo, qui ne se rattache nullement aux thèmes des morceaux précédents, est écrit dane la note vigoureuse et fort bien rythmé. Les harmonies curieuses, quelquefois un peu trop cherchées et indécises, donnent à cette partie du quatuor un caractère sauvage.

Quant au finale (allegro moderato), qui se développe en évoquant le thème du premier morceau et en restant dans des tonalités douces, il ne s'accentue que dans la péroraison, où les instruments à cordes chantent et modulent le thème principal sur les harmonies serrées du piano.

Dans la même séance, exécution parfaite de la belle sonate pour piano et violoncelle de C. Saint-Saëns, par MM. Philipp et Loeb. Comme conclusion, nous avons entendu trois pages réellement charmantes, chacune dans son genre, écrites pour quatuor à cordes : *Sous les frênes* de M. Edmond Laurens, *Cavatine* de A. Castillon et *Sérénade* de Lalo. Nous ne saurions trop les recommander aux artistes et aux amateurs.

H. I.

M. Lamoureux a donné deux auditions du poème symphonique de César Franck intitulé *les Eolides*. Cette composition, exécutée pour la première fois dans un concert avec orchestre de la Société nationale, le 9 mai 1877, n'avait pas été rejouée en public depuis le jour (26 février 1882) où des sifflets l'accueillirent au théâtre du Château-d'Eau. L'échec fut si marqué que, bien qu'à cette époque, les matinées musicales offertes à ses abonnés par M. Lamoureux fussent distribuées en deux séries à programme identique, il n'y eut pas de seconde audition des *Eolides*. Le compositeur s'était même tellement résigné à cette condamnation qu'il a utilisé certains thèmes de son poème pour décrire, dans *Psyché*, l'enlèvement de Psyché par les Zéphyrs. On prétend que M. Lamoureux avait une telle rancune de cet échec qu'il le fit expier toute sa vie à César Franck. Ce n'est que depuis la mort du maître qu'il consent à exécuter ses œuvres, trop rarement à notre gré.

La composition a pour épigraphe ces vers de Leconte de Lisle :

O brises flottantes des cieux,
Du beau printemps douces haleines,
Qui, de baisers capricieux,
Caressez les monts et les plaines,
Vierges, filles d'Eole, amantes de la paix,
La nature éternelle à vos chansons s'éveille...

Des trois poèmes symphoniques de César Franck (les *Eolides*, le *Chasseur maudit*, les *Djinns*), les *Eolides* me paraît être le mieux réussi au point de vue de la description pittoresque. Ces bruissements légers, ces froissements des airs, ces caresses des souffles printaniers, c'est une merveille que d'en avoir donné l'impression musicale en ce chromatisme si suavement nuancé, en ces modulations exquises, en ces harmonies délicates, en une instrumentation si subtile et si éthérée que toute musique, après celle-là, semble grossière et brutale.

G. S.



Avant de gagner l'Allemagne, où ils vont continuer la série de leurs concerts, M. Sarasate et Mme Berthe Marx donnaient mardi leur quatrième et dernière séance à Paris.

Bienheureux les privilégiés qui ont pu trouver place dans la jolie salle Erard, qui, pour la circonstance, paraissait bien exiguë.

Une bonne exécution du quatuor de Lalo, par MM. Sarasate, Parent, Van Waelfeghem et Delsart, ouvrait la soirée.

Il serait superflu de dire comment fut jouée par le grand virtuose la sonate de M. Saint-Saëns. L'œuvre et l'interprète sont connus, et nous nous bornons à constater qu'ils ont vivement impressionné l'auditoire.

Mme Berthe Marx partageait le succès ; elle en a même pris une très grosse part, bien méritée, surtout par l'exécution de la douzième rhapsodie de Lizst, qu'elle a enlevée avec une facilité au-dessus de l'ordinaire et même de l'extraordinaire.

Des rappels enthousiastes ont obligé les deux héros de la séance à ajouter au programme, et si tout ne devait avoir un terme, la soirée aurait pu se prolonger indéfiniment.

En somme, exécutants et public se sont fait des adieux touchants ; les premiers ont donné tout le meilleur de leur talent, et les auditeurs ont applaudi jusqu'à épuisement de leurs forces. Des corbeilles et des lyres fleuries ont encore

affirmé la sympathie si profonde qui s'établit entre les vrais artistes et les vrais amateurs d'art musical. MAURICE DELFOSSE.



Il vient de se constituer à Paris, un comité dans le but d'organiser en France des séances musicales et des souscriptions publiques pour l'érution du monument Franck à Liége :

Ce comité est composé de MM. Vincent d'Indy, président; Camille Benoit, Charles Bordes, Albert Cahen, Arthur Coquart, Ernest Chausson, Pierre de Bréville, Henri Duparc, Augusta Holmès, Guy Ropartz. Tous domiciliés à Paris.

BRUXELLES

Mme de Nuovina devant se consacrer aux représentations de l'*Attaque du moulin*, Mlle Tanésy vient de prendre sa place comme interprète du rôle d'Elsa dans *Lohengrin*.

A la veille, ou plutôt à l'avant-veille de l'exécution de *Tristan* (l'œuvre de Wagner ne passera, dit-on, que vers la fin de ce mois), il était particulièrement intéressant de voir comment la future Iseult incarnerait cette autre figure wagnérienne, dont si peu d'interprètes parviennent à rendre la véritable physionomie. Mlle Tanésy ne mérite, à cet égard, ni éloges ni critiques, car elle ne semble pas avoir eu la préoccupation de composer son personnage. Au lieu d'être Elsa, elle est restée Mlle Tanésy, se bornant à chanter le rôle, sans rien ajouter à son exécution vocale qui nous donnât l'impression de l'héroïne de la légende. Mais nous nous empressons d'ajouter que ce rôle, elle l'a chanté supérieurement, et mieux certes, au point de vue purement vocal, qu'il ne l'avait été depuis longtemps à la Monnaie. Une exécution très correcte, respectueuse du style de l'œuvre, et servie par une excellente articulation, ce qui nous a valu de ne perdre ni une note ni une syllabe; mais une exécution froide, dont les nuances musicales, d'ailleurs soigneusement observées, restent toutes matérielles, sans que les vibrations d'une âme émue ou passionnée y fassent passer cette étincelle qui doit provoquer notre propre émotion. Le talent de chanteuse de Mlle Tanésy a été particulièrement apprécié dans la scène nocturne du deuxième acte, qui s'accommode d'un sentiment intime même exagéré; Mlle Tanésy y a mis de délicates nuances, et elle en a fait valoir à merveille les délicieux dessins mélodiques. Elle y a d'ailleurs été excellemment secondée par Mlle Wolf, qui y fait preuve de progrès sensibles : la voix est mieux assise et ses accents ont une fermeté mieux assurée; le geste, devenu plus sobre, a acquis en même temps plus d'autorité; et l'ensemble de son interprétation, tout empreinte de vie et de vérité, mérite de sérieux éloges.

A part M. Danlée, qui remplace M. Ghasne dans le rôle du Héraut, dont il a mieux que ce dernier la voix et le style, les autres interprètes sont restés ceux de la récente reprise : MM. Cossira, Seguin et Dinard.

Les chœurs ont chanté avec une indiscipline qui s'est affirmée au deuxième acte d'une manière particulièrement pénible. Quant à l'orchestre, il semblait vouloir prouver qu'il réserve tous ses soins pour *Tristan et Iseult;* on ne peut l'en blâmer, mais il faut bien s'en plaindre. Il avait, d'ailleurs, déjà fait pareille démonstration la veille, à la reprise de *Pierrot Macabre*, le piquant ballet de MM. Th. Hannon et Lanciani, qui a été revu et entendu de nouveau avec plaisir, malgré une exécution chorégraphique assez terne. J. BR.



La deuxième séance de musique organisée à l'Exposition de la Libre Esthétique par M. Eugène Ysaye offrait un intérêt particulier de nouveauté. Elle a été consacrée tout entière à l'audition d'œuvres de M. Claude-A. Debussy, une adepte de la nouvelle école du pointillisme musical et de l'amorphisme universel. Où cette école nous mènera, à quoi elle aboutira, il est difficile de le pressentir et ce n'est pas notre affaire. Nos petits-neveux seront fixés là-dessus et nous traiteront peut-être de vieille perruque, pour n'avoir pas su comprendre Debussy, comme nous avons quelquefois traité nos prédécesseurs qui n'avaient pas deviné Wagner.

En attendant, il faut bien avouer que cette musique nouvelle nous paraît plus cherchée qu'inspirée, plus voulue que sentie, qu'elle est terriblement fatiguante par l'excessive accumulation des artifices les plus raffinés de l'harmonie, qu'elle est souvent plus littéraire que véritablement musicale et tournée tout entière, en somme, vers l'effet purement extérieur, encore qu'elle se prétende intime et symbolique.

MM. Ysaye, Crickboom, Van Hout et Jacob ont joué d'abord un quatuor à cordes en *sol* mineur. C'est une œuvre étrange et bizarre, tout au moins pour qui l'entend pour la première fois. Par moments, on se croirait dans la fameuse rue du Caire, à l'Exposition de Paris

en 1889. Rythmes sautillants, heurts violents d'harmonies alternant avec des chants langoureux du violon, de l'alto ou du violoncelle, et qui rappellent le chromatisme des mélodies orientales; pizzicati faisant songer à des guitares et à des mandolines; flots abondants d'harmonies riches, largement soutenues, évoquant le souvenir du *Gamalang;* il y a dans ce quatuor en quatre parties un assemblage curieux de sonorités tantôt charmantes, tantôt crispées. Ce n'est pas quelconque ni commun; c'est très distingué, au contraire, mais l'on ne sait par où l'entamer. Une hallucination plutôt qu'un rêve. Une œuvre? Nous ne savons? De la musique? Peut-être, mais à la façon dont sont de la peinture les toiles des néo-japonisants de Montmartre et de sa banlieue belge.

Il y a plus de clarté dans une sorte de cantate, la *Damoiselle élue*, pour soli, chœurs et orchestre, d'après le poème de Rossetti, le préraphaëlite anglais. L'orchestre a un charme singulier de sonorités, mais encore la constante modification des rythmes, les modulations inattendues, l'accumulation de thèmes, de sujets et de dessins superposés, la recherche des combinaisons inattendues et rares produisent, à première audition, un vague d'expression qui est certainement tout le contraire de ce que l'auteur avait voulu.

Il y a un contraste singulier, d'ailleurs, dans l'extrême complication de la forme et la simplicité des paroles à laquelle la musique s'adapte. Plus les paroles sont naïves, puériles même pour ne pas dire niaises, plus s'accroît la recherche des harmonies et l'étrangeté des thèmes. Mlle T. Roger, cantatrice de Paris, nous a fait entendre deux « proses lyriques », lisez : deux mélodies, où le piano et la voix poursuivent des dessins chromatiques se contrariant à des intervalles si rapprochés ou si éloignés qu'on a la sensation pénible de l'absence complète de tonalité. Cela rappelle, comme effet, le duo des *Puritains*, chanté par Rubini et Lablache, à un demi-ton d'intervalle, au lieu d'être chanté à la tierce. C'est, par moments, une cacophonie pure. S'il n'y a point là une gageure, il y a le symptôme grave d'une maladie du sens auditif, pareille à celle que la vision de certains peintres manifeste dans le sens de la vue.

Il y a, certes, dans les œuvres de M. Debussy des qualités très peu communes, une belle distinction de sonorité, une grande richesse de combinaisons, çà et là un accent pathétique qui charme; mais à première vue cela est terriblement noyé dans un fatras des bizarreries voulues, et il vous reste de ces œuvres une impression singulière de malaise, un trouble étrange qui rappelle le réveil après un cauchemar.

Ce qui est, en revanche, un charme exquis, indicible et sans mélange, ce sont les exécutions prestigieuses du quatuor Ysaye. On ne peut rêver ensemble plus homogène, plus fondu, plus souple. Quelle finesse de nuances, quel éclat, quelle verve entraînante! C'est vraiment incomparable.

Ce qu'il faut admirer aussi, c'est la bonne volonté et le désintéressement des quatre-vingts instrumentistes et membres du Choral mixte qui ont généreusement prêté leur concours à l'exécution du programme. Quel est l'auteur belge qui pourrait compter sur un pareil dévouement à l'art de la part de ses compatriotes, ou de la part des musiciens et choristes de Paris?

Pour la nouveauté du fait, cet exemple rare de désintéressement mérite d'être signalé tout particulièrement. MAURICE KUFFERATH.



Deux artistes souvent applaudis à Paris et très recherchés dans les salons, MM. Rivarde, violoniste, et Risler, pianiste, se sont fait entendre, mardi, au Cercle artistique et littéraire. Le violoniste, un Sarasate en miniature, — joli son, mais tout menu, grande justesse, technique très développée, — a beaucoup plu par la grâce et la finesse de son jeu. M. Risler n'a pas aussi bien réussi, notamment dans la *Fantaisie* en *fa* mineur de Chopin, qu'il joue avec des contrastes de nuances délicates et des violences outrées qui désarticulent cet intéressant poème. Mais il a montré des qualités de toucher et d'interprétation dans un prélude du même Chopin et dans un fragment de la fantaisie en *sol* de Schubert. Il a un peu l'air de dire à son public : Voyez comme ce trait est fait avec agilité; quelle délicatesse dans cette nuance, et quelle vigueur dans ce *forté!* On sent trop la préoccupation; la spontanéité fait défaut. Néanmoins, il y a, dans ce tout jeune virtuose, l'étoffe d'un artiste, s'il ne joue pas trop dans les salons parisiens. Détestable école que celle-là!

M. Demest, l'excellent chanteur, le nouveau professeur de chant au Conservatoire, faisait sa première apparition au Cercle artistique et les honneurs de la soirée ont été pour lui. Il a chanté de sa plus belle voix et avec sa claire et pénétrante diction une sorte de ballade : les *Deux Ménétriers* de César Cui, sur des paroles de Richepin, qui est de mauvaise musique d'amateur; deux *Lieder* de Schumann, où il ne

m'a pas semblé qu'il ait mis les contrastes d'interprétation que comporte le poème, notamment dans le *J'ai pardonné;* enfin une pénétrante bluette de Borodine, la *Belle endormie,* et la bonne petite romance de salon : *Plaisir d'amour ne dure qu'un instant,* charmante toujours, mais bien rebattue. Néanmoins, on l'a bissée.

La séance avait commencé par la sonate pour piano et violon de César Franck, et elle s'est close par la *Chaconne* de Bach. Deux grands noms et deux grandes œuvres jouées avec correction et virtuosité. M. K.

⚜

La troisième séance de musique de chambre donnée, cette semaine, par Mlle Louise Derscheid avait, comme les précédentes, un programme intéressant, mais moins, cette fois, par la valeur intrinsèque des œuvres exécutées que par leur attrait de nouveauté. Les trois productions de l'école italienne moderne interprétées par Mlle Derscheid, avec le concours de MM. Colyns, Jacobs, Fiévez et Enderlé, n'ont pas donné, en effet, une idée très favorable du talent de leurs auteurs, MM. Pollini (suite pour piano, violon et violoncelle), Martucci (sonate pour violoncelle et piano) et Sgambati (quintuor). Exécutées pour la première fois à Bruxelles, en séance publique s'entend, elles n'ont eu qu'un succès modéré, qu'expliquent leur pauvreté d'idées comme leurs faiblesses de facture. On n'en a pas moins applaudi la vaillante pianiste qui, aidée de ses deux précieux collaborateurs, MM. Colyns et Jacobs, a su, pendant trois séances, attirer un nombreux auditoire en ne cherchant le succès que dans l'exécution probe et sincère d'œuvres classiques et modernes, sans recourir aux artifices d'une vaine virtuosité, souvent aussi brillante que facile. J. Br.

⚜

On se demandait, à la sortie du concert du Conservatoire, ce qui avait valu à Gounod l'honneur d'un programme tout entier consacré à son œuvre, alors que César Franck, mort lui aussi, semble systématiquement exclu des grandes auditions de maîtres contemporains données par M. Gevaert.

⚜

M. Edouard Lassen est arrivé mercredi soir à Bruxelles, et dès jeudi il s'est entendu avec MM. Stoumon et Calabresi au sujet des répétitions et de la mise en scène de *Tristan et Iseult.*

Rappelons à ce propos une page curieuse des *Notes de musique* de M. Ernest Reyer, où l'éminent *capellmeister* du grand-duc de Saxe-Weimar joue un rôle.

Chargé d'une mission en Allemagne par le ministre d'alors — cela se passait en 1864, — l'auteur de *Sigurd*, qui n'était encore que celui de la *Statue*, s'était naturellement arrêté à Weimar. Il y vit le *Vaisseau-Fantôme*. Le lendemain, Edouard Lassen lui fit connaître *Tristan et Iseult*, — mais au piano seulement, car l'œuvre n'avait pas encore été exécutée à la scène ; on l'avait mise à l'étude à Vienne, mais, après une cinquantaine de répétitions, les artistes avaient été obligés d'y renoncer ; c'est du moins ce qui se disait alors. Munich ne devait le donner que l'année suivante. Voici comment Reyer nous conte ses impressions sur cette lecture :

» Lassen se mit au piano, je devrais dire à l'orchestre, et il joua l'ouverture. Je tournais les pages silencieusement ; le docteur X..., assis dans un fauteuil, s'épanouissait. L'ouverture finie, les récits succédèrent aux récits, et d'autres récits leur succédèrent encore. Je n'apercevais au loin et de tous côtés que des horizons de sable; la chaleur devenait accablante et pas une oasis pour nous reposer, pas le plus petit filet d'eau pour étancher notre soif. Enfin la voix de Tristan s'unit à la voix d'Iseult... Au milieu du duo, j'éprouvai cette rage folle de l'enfant qui, désespérant d'apprendre la leçon qu'on lui a donnée à étudier, trépigne et pleure, ferme son livre avec colère et le jette bien loin de lui. De mes doigts crispés je frappai tout à coup le clavier, comme l'eussent fait les griffes d'un chat furieux et, mêlant au hasard les mots allemands et les phrases les plus bizarres, je poussai des cris plus ou moins inintelligibles, des sons inarticulés, incohérents, sauvages. Lassen, toujours calme et souriant à peine, continuait à déchiffrer. Je me retournai pour voir quelle mine faisait le docteur. — Il avait disparu. — Alors, Lassen s'arrêta, et j'allais le prier de me dire franchement s'il trouvait une grande différence entre la manière dont le duo avait fini et celle dont il avait commencé, lorsque le docteur reparut. « Continuez, dit-il ; j'étais dans mon cabinet, mais je n'ai pas perdu une note. N'est-ce pas que c'est admirable (*wunderschœn*)?

M. Lassen, on le voit, connaît *Tristan* de longue date et son apostolat en faveur de l'œuvre n'est pas nouveau. Souhaitons que le public bruxellois — d'ailleurs préparé à *Tristan* par une série d'autres œuvres wagnériennes, — n'y soit pas aussi réfractaire que le fut M. Ernest Reyer en 1864.

⚜

Ainsi que nous l'avons annoncé, à l'occasion de l'Exposition universelle d'Anvers en 1894,

dont l'ouverture solennelle est fixée au 5 mai prochain, la Maison Schott frères, éditeurs à Bruxelles, ouvre, sous le haut patronage du gouvernement, un concours musical, comportant la composition d'une *Marche solennelle* pour orchestre symphonique, qui sera exécutée le jour de l'ouverture de l'Exposition (5 mai 1894), à Anvers. Le ministre des beaux-arts a bien voulu allouer un prix de 500 francs à l'ouvrage que le jury, nommé à cet effet, désignera comme le plus méritoire. Ce jury sera composé d'artistes désignés par le ministre.

Voici, en substance, les conditions exigées pour prendre part au dit concours.

La composition consistera en une *Marche solennelle,* dont la durée d'exécution ne dépassera pas 8 à 10 minutes. Elle pourra être écrite dans la forme de la marche célèbre extraite de la suite d'orchestre de F. Lachner!!

A la partition d'orchestre, l'auteur ajoutera une réduction pour piano à deux mains, et l'envoi dûment affranchi sera livré, au plus tard, le 5 avril 1894, et adressé directement à la Maison Schott, qui en fera la remise au commissaire général de la section belge.

Les manuscrits devront être accompagnés d'un pli cacheté, indiquant le nom et l'adresse du compositeur et contenant une devise, qui figurera aussi en tête du manuscrit.

La récompense attribuée à l'œuvre couronnée consistera dans la remise de la prime de 500 francs offerte par le gouvernement et la publication, par les soins de la Maison Schott, de l'œuvre, qui restera sa propriété pour tous pays.

Une question, à cepropos : Le concours est-il international ou bien les auteurs belges seuls peuvent-ils y prendre part?



Au Conservatoire, M. Gevaert, en vue de faciliter les répétitions d'orchestre du concert de Siegfried Wagner, a décidé d'ajourner son concert Beethoven, dont l'attrayant programme comportait la *Neuvième Symphonie* et un concerto de piano joué par M. Camille Gurickx.

Le quatrième concert du Conservatoire sera simplement une reprise du premier concert.



Mlles Louise et Jeanne Douste de Fortis annoncent pour lundi prochain, le 5 mars, une soirée musicale, à la salle Ravenstein, avec le concours de M. Marcel Herwegh, violoniste, et de M. L. du Chastain. On trouvera le programme plus loin.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — La saison tirant à sa fin, les représentations à bénéfice se succèdent rapidement sur nos deux scènes lyriques. Au Théâtre-Royal le spectacle donné au bénéfice de M. Domergue De la Chaussée mérite d'être cité. Mme Domergue De la Chaussée, une cantatrice maintes fois applaudie dans nos salles de concert, avait eu à cœur de seconder son mari et s'était décidée à paraître sur la scène dans le rôle de Mignon.

Quelques grincheux avaient trouvé cette résolution hardie et s'étaient attendus à un fiasco. Quant à nous, nous connaissions trop bien le talent essentiellement musical de l'artiste, pour nous prêter à ces « on dit » et nous n'avons pas été surpris de voir Mme De la Chaussée se révéler comédienne parfaite. Le volume de la voix serait peut-être à discuter; mais, étant donné sa diction vraiment sentie, le soin jaloux qu'elle a de faire ressortir les moindres nuances, au détriment même des effets de voix, nous est avis que la vaillante artiste méritait mieux que les minces applaudissements que lui ont accordés les abonnés.

L'*Ami Fritz* de Mascagni est sans doute la nouveauté de la saison destinait à nous faire oublier le *Tannhæuser*, tant promis. Franchement, nous ne pensons pas que les habitués du Théâtre-Royal, si peu wagnériens qu'ils soient, aient eu lieu de se féliciter du change. Cette œuvrette du célèbre maëstrino aura passé bien inaperçue ici. L'interprétation est pourtant bonne; louons sans réserve, Mme Mailly Fontaine et MM. Bonnard et Bars. Pour Mlle Castaigné, qui remplit le rôle de Beppo, nous lui conseillons de jeter un coup d'œil dans l'orchestre, pour apprendre la façon dont on tient un violon; car, à en juger par l'extravagante cadence que l'on entend dans les coulisses, ce petit Beppo est censé en savoir plus long que maint musicien du métier. En un mot, l'impression que nous font ressentir les productions de Mascagni, c'est celle d'un profond regret en voyant un Italien de tempérament renoncer à la forme mélodique, la seule, qui selon nous, puisse convenir à sa nature exubérante. Il y a, sous ce rapport, plus d'une analogie entre *Werther* et l'*Ami Fritz*.

Le spectacle s'est terminé par *Amour de fée*, le charmant ballet de E. Agniez, qui se donnait au bénéfice des dames du corps de ballet. Le compositeur assistait à cette représentation et a dû être satisfait du succès croissant de son œuvre.

Salle archicomble au Théâtre-Flamand, pour le bénéfice de M. Alb. Baets qui, en choisissant à cette occasion le rôle du Hollandais, dans le *Vaisseau-Fantôme*, a fait preuve d'un jugement sain. La dernière création de ce jeune artiste est du reste, de l'avis de tous, parmi ses meilleures. Le public, lui aussi, a fait preuve de goût en allant en foule applaudir l'œuvre de Wagner et ses excellents interprètes.

A peine une demi-salle lors de la reprise de *Lohengrin* au Théâtre-Royal et salle comble pour le *Vaisseau Fantôme* au Théâtre-Flamand, cela fait réfléchir !

La première de *Mélusine*, l'œuvre nouvelle de E. Wambach a fourni une nouvelle preuve du talent de notre concitoyen. Le libretto de Frans Gittens, traité en forme de féerie, offrait au compositeur l'occasion de déployer ses dons mélodiques.

Nous reviendrons sur *Mélusine*, qui a obtenu un beau succès ; mentionnons comme ayant été particulièrement applaudi l'ouverture très poétique; les strophes de Jocelyn au 2e acte (M. Leysen); le finale du 3e acte et le lever de rideau, très émouvant, du 4e acte.

Après le 3e acte, le public a fait une ovation au compositeur ainsi qu'au poète absent, M. Gittens, retenu chez lui par maladie. A. W.



BERLIN. — La mort de Hans von Bülow a été cause du changement apporté au programme du huitième concert philharmonique. M. Schuch a dirigé deux œuvres favorites de son illustre prédécesseur : l'*Eroïca* et la suite en *ré* de Bach. La première partie de la symphonie, prise trop lentement, a paru interminable ; les trois dernières, irréprochables d'exécution, surtout la marche funèbre, le dernier adieu des musiciens (« ses collègues », comme les nommait Bülow) à leur chef. Je ne saurais m'enthousiasmer pour l'interprétation de la suite de Bach que M. Schuch nous a fournie. Le contrepoint des voix intermédiaires ressortait trop rarement : ce n'est certes pas là la clarté à la quelle Bülow nous a habitués ! L'air a manqué son effet, les premiers violons n'étant pas d'accord entre eux. Lili Lehmann, la célèbre cantatrice de Bayreuth, prêtait son concours au concert. Elle a déclamé avec un art admirable une scène et un air d'*Armide* de Gluck et le finale de la *Gœtterdæmmerung*. Le public l'a chaleureusement applaudie. Nous ne rendons compte ici que de la répétition générale publique, n'ayant pu assister au concert.

Cette semaine, à la Philharmonie, trois concerts populaires. Voici les œuvres principales exécutées : les symphonies *Dans la forêt* de Raff et inachevée de Schubert, une *Polonaise* et les *Préludes* de Liszt, une *Rhapsodie* de Svedsen, les préludes de *Tristan* et de *Lohengrin* et les ouvertures du *Cid* (Cornelius), d'*Egmont*, de *Manfred*, de *Ruy Blas*, d'*Iphigénie en Aulide*, de l'*Enlèvement au sérail* et de *Léonore* n° III.

Pour le mois de mars, nous avons une foule de concerts annoncés. Le 10, la Singacademie donnera une exécution de la messe en *si* mineur de Bach; le 12, le professeur Gernstein dirigera le *Requiem* de Verdi, et le 24, la *Neuvième Symphonie*, au dernier concert Weingartner.

Les restes embaumés de Hans von Bülow doivent arriver à Hambourg dans la première quinzaine de mars; suivant le désir du défunt, ils y seront brûlés. A cette époque auront lieu, à Hambourg et à Berlin, de grandes fêtes musicales à la mémoire du célèbre artiste. E. B.

DRESDE. — Mme Albani, *Kgl. Preuss. Kammersængerin*, — ainsi s'annonce la diva anglaise, — passant par Dresde, y a donné un concert. La presse locale, généralement douce aux artistes de renom, hasarde néanmoins que cette première apparition dans la Florence allemande se fait un peu sur le tard. Nous ne dirons pas que Mme Albani nous a donné « les restes d'une ardeur qui s'éteint », — elle est toujours pleine de vie, — mais le public dresdois, qui n'a pas eu l'heur de l'entendre en Angleterre ou en Amérique, n'a pu recueillir que les précieux « restes d'une voix qui tombe ».

Le programme de samedi soir était des plus attrayants : Casta diva, de *Norma*, l'air de *Tannhæuser*, un morceau de la *Création*, transformé sur place en une pièce peu intéressante de *Théodora* de Hændel, et la valse de *Roméo et Juliette* de Gounod. Ne parlons pas des trois premiers numéros. Pour aborder la Casta diva, il faut un sentiment, une poésie qui ne s'acquièrent point et dont la virtuosité ne tient pas lieu. Nos *prime donne* savent bien que le *Dich grüsse ich wieder, theure Halle* exige des moyens vocaux non factices. Constatons plutôt qu'à l'exception d'un chevrotement intermittent et de quelques trilles au son étrange, la valse de Gounod a été enlevée, ainsi que Mia piccirella du *Salvator Rosa*, de Gomes. Le *Home sweet home*, dit avec beaucoup d'expression, a touché la fibre patriotique de plus d'une jeune miss, et le *Guten Abend* de Schumann a clos la soirée. Un peu effarouché par une pluie de baisers, — imitation Patti, — envoyés dans toutes les directions, le public s'est pourtant déclaré satisfait.

Quoique l'opinion de la critique étrangère soit totalement indifférente aux artistes dont il a le devoir de servir les intérêts, — c'est l'agent principal des concerts de Dresde qui parle, — et que le service de presse soit subordonné aux préférences d'un employé, nous souhaitons à Mme Albani une foule empressée pour son second et dernier concert, le 27 mars. On n'a presque pas remarqué, malgré leur qualités, MM. Schorg, violoniste, et Ammermann, pianiste : l'étoile absorbait tous les regards.

Est-ce à l'heureuse influence du nouvel intendant du théâtre, M. le comte Seebach, qu'on a dû un léger changement dans le répertoire de la semaine dernière? La *Cavalleria* devait aller en scène avec l'inévitable ballet *Porcelaine de Meissen*. Au dernier moment, on lui a donné pour second l'*Orphée* de Gluck, « et par droit de conquête, et par droit de naissance ». ALTON.

LIÉGE. — Mercredi dernier avait lieu, au foyer du Conservatoire, la troisième séance de musique de chambre donnée par M. Désiré Geminick, Mlle J. Folville, MM. Max Maasz et Arthur Vantyn. Ces vaillants et consciencieux artistes ont entrepris, cette année, à Liége, l'œuvre difficile de la fondation d'un quatuor. Je vous ai parlé de leur première séance; un correspondant d'occasion vous a dernièrement entretenu de la deuxième. Les progrès faits par les dévoués quartettistes, l'exécution soignée qu'ils ont faite d'œuvres d'art intelligemment choisies ont justifié, dans cette séance de mercredi, le succès qu'ils avaient obtenu lors de la première et qu'avait encouragé leurs heureux débuts. Le programme portait, cette fois, le quatuor (*mi* bémol) pour piano et archets de Schumann; Mlle Folville s'y est montrée aussi habile pianiste qu'elle est intelligente violoniste; puis le trio (sérénade) de Beethoven (op. 8), exécuté par MM. Geminick, Maasz et Vantyn; certains mouvements y étaient pris un peu lents. Le quintette en *ut* majeur de Schubert, avec le concours d'un jeune et habile violoncelliste (encore élève) couronnait le concert.

Nous sommes convaincu qu'un succès mérité couronnera de même l'initiative de M. Geminick et de ses partenaires, initiative à laquelle nous devons d'entendre ces œuvres de choix, — œuvres si peu connues et si rares qu'un legs de cent mille francs vient d'être fait à l'administration du Conservatoire pour qu'on les exhume de leur tombe et qu'on les arrache à la brume du respect mythologique où ils se trouvaient ensevelis. J. M.

MONS. — M. J. Van den Eeden a donné ces jours-ci, à quelques invités, une audition de la cantate écrite par lui, sur un poème de M. Hippolyte Laroche, pour les fêtes de Roland de Lassus. Cette cantate a fait la meilleure impression sur les invités.

Le finale est ravissant. Après de magnifiques élans arrive un savoureux « Salut au Carillon » que diront des centaines de voix enfantines et que reprendront, dans une splendide sonorité, les masses chorales et orchestrales.

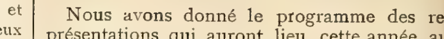
Mons chantera son *Carillon* — même avant juin, car les répétitions l'auront tôt popularisé — comme Gand chante le *Van Artevelde* de Gevaert et Anvers la *Rubens Cantate* de Benoit.

M. Van den Eeden a également fait entendre son chœur, le *Rêve*, — écrit pour le concours organisé à l'occasion des fêtes de Lassus.

Encore une magnifique page que ce *Rêve*, double chœur de voix d'hommes. Ce sera une œuvre sensationnelle, mais qui déroutera quelque peu les sociétés appelées à l'interpréter.



NOUVELLES DIVERSES



Nous avons donné le programme des représentations qui auront lieu cette année au Théâtre Wagner à Bayreuth, du 19 juillet au 19 août. Dans une réunion qui s'est tenue le mois dernier à Wahnfried, il a été décidé que ces représentations seraient dirigées par MM. Hans Richter, Richard Strauss, de Weimar, Hermann Levi et Félix Mottl, qui se relayeront dans la conduite de *Parsifal*, de *Lohengrin* et de *Tanhæuser*, les trois œuvres portées au programme.

La reconstruction de l'Opéra-Comique de Paris.

Après combien de déboires, de difficultés, de marches, démarches et contremarches dans les ministères et parlements, projets, contre-projets, concours, adjudications et protestations était-on arrivé à un semblant de solution pour l'affaire de l'Opéra-Comique!

On se croyait débarrassé de ce tracas, les travaux étaient sensément en cours d'exécution : patatras! Autre guitare (c'est le cas)! M. Berry, député, va proposer à la Chambre de modifier les dispositions approuvées, et de faire au nouvel édifice une façade sur le boulevard. On ne voit pas l'utilité de ce changement, qui ne porte que sur de l'accessoire, mais on voit le prix qu'il coûtera et surtout le temps nécessaire aux enquêtes, expertises, jugements d'expropriation, coordination des plans nouveaux et des plans précédents, adoption après concours d'un projet, etc., etc.

Qui donc se plaignait que le genre éminemment national penchât vers le lugubre? La construction du théâtre devient elle-même burlesque. C'est d'un excellent augure.

La section de musique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France vient de nommer M. César Cui membre correspondant, en remplacement de Tschaïkowsky, décédé le 6 novembre 1893.

A Monte-Carlo et à Nice, vient d'obtenir un très grand succès, dans deux concerts donnés avec orchestre, une jeune violoniste de grand avenir, Mlle Jeanne Bourgaud, dernière élève du regretté Massart. Dans des fragments de la *Symphonie espagnole* de Lalo, dans une suite de Godard et surtout dans le deuxième concerto de Wieniawski, cette jeune artiste a montré d'admirables qualités d'exécutant et d'interprète, joignant à une étourdissante assurance technique une justesse de compréhension et une autorité absolument remarquables. C'est une nouvelle étoile dont le nom est à retenir.

On a bien ri, l'autre semaine, à Liége. M. Radoux, l'éminent directeur du Conserva-

toire de cette ville, a fait entendre, pour la première fois à ses concerts, tout le premier tableau du *Rheingold* de Wagner, la scène qui se passe au fond du Rhin entre les trois ondines et le gnome concupiscent Alberich, qui les poursuit. Ce fragment a été chanté en français, dans la traduction de Victor Wilder. Elle n'est pas très poétique, cette traduction. Ah! quel plaisir, chante le gnome :

Quel plaisir de vous prendre dans mes bras,
Si vous veniez un peu plus bas.

Mais enfin, il n'y a rien dans cette scène qui ne ressemble à toutes les scènes de séduction. Elle n'est pas faite, évidemment, pour les pensionnats de jeunes filles, mais encore n'offre-t-elle rien qui soit choquant. N'empêche qu'un bon père de famille qui assistait au concert s'est fâché et a écrit une longue lettre à la pieuse *Gazette de Liége*, pour protester « contre ce qui s'est chanté, l'autre soir, au Conservatoire, dans l'exécution du prologue wagnérien l'*Or du Rhin* ».

Ce bon père de famille est profondément indigné :

« Le moyen, dit-il, d'associer des chrétiennes à un festin d'art où l'on sert pareil plat? »

Et il continue :

« Je ne connais point le texte de Wagner et ne comprends un mot d'allemand : j'eusse été d'autant plus charmé qu'au lieu de nous donner cette traduction française, que la fille de l'éminent directeur, par exemple, détaille avec une si parfaite netteté d'expression, on nous offrît le texte authentique du maître : la plupart des auditeurs n'y eussent rien compris non plus, et c'eût été profit pour tous. »

Avouez que l'idée est drôle! Ce Prudhomme qui ne demande qu'à entendre *sans comprendre* est vraiment d'un bon comique.

✤ On nous prie de rappeler que la date d'inscription au concours de chant d'ensemble que la ville de Mons organisera les 24 et 25 juin prochain, à l'occasion des fêtes de Roland de Lassus, expirera le 15 mars courant.

Ce concours s'annonce sous les auspices les plus favorables et le succès en est, dès maintenant, assuré par la participation de sociétés placées au premier rang des sociétés belges et étrangères.

Les fêtes qui seront, en outre, organisées pendant les deux journées du concours de chant auront une importance exceptionnelle et le festival de musique qui en ouvrira la série, le 23 juin, comportera l'exécution, par plus de cinq cents choristes et instrumentistes, d'une œuvre capitale de Roland de Lassus, et d'une cantate en son honneur due à la composition de M. Jean Van den Eeden, directeur du Conservatoire de musique de Mons.

✤ Quelques souvenirs du maestro Arrieta, directeur du Conservatoire de Madrid, dont nous avons annoncé la mort.

Arrieta, élève à l'école de Rossini et de Bellini, n'en admirait pas moins Wagner. En 1876, il était allé à Bayreuth, pour entendre la *Tétralogie*, et il racontait avec une vivacité et une originalité toutes méridionales l'effet qu'avaient produit sur ses nerfs « la lenteur, le flegme, le caractère pompeux » de l'exécution et de la mise en scène germaniques. Il disait assez spirituellement que, dans cette expédition en Allemagne, il avait assisté à un si grand nombre de concerts et d'auditions musicales, que, le matin, quand il époussetait et brossait ses habits, il lui semblait qu'il en sortait des sons.

Il avait un aphorisme plaisant en matière de critique théâtrale.

« Remarquez, disait-il, que, dans les bons opéras, on trouve son siège excellent; il ne vous donne pas envie de vous déplacer. Au contraire, dans presque tous les opéras modernes, il semble qu'on soit assis sur un fauteuil garni de clous, si bien qu'on ne peut rester tranquille. Ce n'est pas le siège, c'est l'opéra qui est mauvais. »



BIBLIOGRAPHIE

Rivista Musicale Italiana. — Fratelli Bocca, éditeurs, à Turin. — Le premier fascicule de cette nouvelle revue musicale vient de paraître, et il est de nature à donner une haute idée de l'importance qu'elle pourra acquérir par la suite. Cette livraison n'a pas moins de deux cents pages et comprend des travaux importants, parmi lesquels nous signalerons spécialement une étude de M. Alfred Ernst, sur le Motif de l'Epée dans la *Wakyrie;* une étude développée de G. Tebaldini, sur Gounod, auteur de musique sacrée; des notes savantes de L. Torchi, sur l'accompagnement instrumental dans les mélodrames italiens de la première moitié du XVIe siècle, etc., sans parler des notices bibliophiliques sur les nouveaux livres ou les nouvelles publications musicales. Bref, la *Rivista musicale* est un véritable *magazine* qui manquait jusqu'ici. L'idée est nouvelle et heureuse.

✤ La librairie de l'Art, à Paris, met en vente, ces jours-ci, une deuxième série de *Musiciens d'aujourd'hui*, par M. Adolphe Jullien, absolument pareille à la première, qui fut publiée il y a deux ans et qui est déjà totalement épuisée. Il s'agit, dans ce nouveau volume de cinq cents pages, orné de vingt portraits et de quarante autographes des compositeurs suivants, rangés par ordre de naissance : Beethoven, Auber, Weber, Meyerbeer, Berlioz, Félicien David, Richard Wagner, Victor Massé, Reyer, Porse, Saint-Saëns, Léo Delibes, Guiraud, Th. Dubois, V. Joncières, Massenet, E. Pessard, Paladilhe, A. Holmès et Benjamin Godard.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Londres, à l'âge de cinquante-deux ans, Mme Patey, l'une des cantatrices les plus remarquables et les plus célèbres de l'Angleterre. Elle a succombé mercredi à Sheffield, dans des circonstances particulièrement dramatiques, à la fin d'un concert qu'elle y donnait. Ce concert devait être son concert d'adieu. Elle fut naturellement l'objet d'ovations réitérées. Après un air de Hændel, comme elle avait été rappelée plusieurs fois, Mme Patey, pour répondre aux applaudissements et aux « encore! » entama une ballade intitulée *The Banks of Allan Water*, qui se termine par ces mots : « Et la jeune fille tomba sans vie ». Au moment même où elle articulait ces paroles, Mme Patey, subitement devenue blême, s'affaissait sans connaissance et elle mourait quelques heures après à l'hôtel où elle fut transportée. Les médecins déclarent qu'elle a succombé à une paralysie du cerveau, provoquée par l'émotion que lui avaient causée les acclamations du public.

Mme Patey était douée d'une superbe voix de contralto; elle interprétait les chefs-d'œuvre de la musique classique depuis près de trente ans, dans les principaux festivals de l'Angleterre. En 1871, elle fit aux Etats-Unis une tournée véritablement triomphale; en 1875, le Conservatoire de Paris lui décerna une médaille d'or; et en 1890, elle fit en Australie une tournée dont chaque étape fut pour elle l'occasion d'un succès retentissant.

— A Madrid, le compositeur A. Barbieri, le musicien le plus populaire de l'Espagne, et l'auteur d'innombrables *Zarzuelas*, opérettes qui depuis

plus de trente ans sont au répertoire de toutes les scènes espagnoles. Le mérite de Barbieri est d'avoir créé un théâtre et un genre véritablement national en faisant revivre dans ses Zarzuelas les airs populaires, les chants, les proverbes, les mélodies du terroir. De 1850 à 1891, Barbieri a écrit seul cinquante-huit Zarzuelas, et douze en collaboration. On pourrait citer une douzaine des premières qui ont le don d'exciter encore l'enthousiasme populaire à Madrid et en province, comme au temps de leur nouveauté, et il est peu d'Espagnols qui ne se rappellent avec plaisir et orgueil ces rythmes gais et vifs, ces chansons qui ont couru les rues et les chemins jusqu'au fond des Castilles et de l'Andalousie.

Barbieri s'était aussi rendu très populaire par ses énergiques efforts en faveur de la protection de la propriété musicale. Il fonda pour cela une société, « La Espana Musical »; il écrivit des pétitions, des mémoires, et il s'adressa au gouvernement et aux Cortès, pour le décider à accorder aux auteurs de musique espagnole les mêmes droits qu'aux poètes. Il poursuivit sa campagne au Lycée artistique et littéraire de Madrid, dont il devint et resta secrétaire et archiviste tant qu'elle dura; et il eut finalement la joie de voir ses efforts couronnés de succès.

Barbieri ne fut pas seulement le plus essentiellement national des musiciens et des compositeurs espagnols contemporains; il fut aussi un écrivain de talent, un critique impartial et intelligent, une autorité fort appréciée en matière d'art, de théâtre, de musique, un bibliophile, enfin, qui contribua à fonder la Société des bibliophiles espagnols et sut réunir une collection de livres, de manuscrits, de documents curieux qu'il a légués à la Bibliothèque nationale et à l'Académie de San Fernando.

Il a aussi exercé une grande et heureuse influence sur l'éducation musicale et artistique de la génération actuelle, en lui apprenant à aimer la musique classique en l'initiant aux chefs-d'œuvre de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn.

Barbieri était né à Madrid, le 3 août 1823.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

Opéra. — Du 26 février au 3 mars : La Walkyrie. Faust. Bal masqué. Gwendoline et les Deux Pigeons. La Walkyrie.

Opéra-Comique. — Du 24 février au 3 mars : Richard Cœur de Lion et la Dame blanche. Le Dîner de Pierrot et l'Attaque du moulin Mignon Fidès, le Nouveau Seigneur du village et le Dîner de Pierrot. Cavalleria rusticana et Phryné. Mireille et les Folies amoureuses. Cavalleria rusticana et Phryné.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 25 février au 4 mars : Orphée et Pierrot macabre. Lohengrin. L'Attaque du moulin. Faust. L'Attaque du moulin. Bal

Théatre des Galeries — Sainte-Freya.

Alcazar royal. — Paulus. Mevisto. Les Territoriaux

Salle Ravenstein. — Lundi 5 mars, à 8 h. ½, soirée musicale donnée par Mlle Douste de Fortis, avec le concours de Mlle Jeanne Douste, cantatrice, et de MM. Marcel Herwegh, violoniste, et L. du Chastain. — Sonate chromatique, piano et violon (Raff); Pensée d'Automne (Massenet; Caprice (Marmontel), Romance (Mendelssohn), Sonate en sol (Scarlatti); Rondo cappriccioso (Saint-Saëns); Mia Piccerella de Salvator

Rosa (Gomez); Poésies, récit (Verlaine); Chœur des fileuses du Vaisseau-Fantôme, pour piano (Wagner-Liszt); Rosées (G. Pfeiffer), Bonjour Suzon (F. Tosti); Chant du soir (Schumann, Mazurka; le Lion (comte de Lisle), Un peu de musique (V. Hugo), récits); Valse (L.-E. Back), Feu Follet (E. Pessard), Tarentelle A. Rubinstein).

Exposition de la libre esthétique. — Concert du quatuor Ysaye. — Jeudi 8 mars : Quatuor (inédit) pour instruments à cordes, première audition (Guy Ropartz); Sarabande et Chaconne extraites de la sonate en ré mineur pour violon (J.-S. Bach); Quatuor en ré majeur pour instruments à cordes, redemandé (V. d'Indy).

Berlin

Opéra-Impérial. — Du 25 février au 4 mars : Lohengrin. Les Medici. Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Les Medici. La Flûte enchantée. Tannhæuser. Les Medici. Les Medici.

Théatre Friedrich Wilhelmstadt. — La Chasse au mari.

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 25 février au 4 mars : Cavalleria rusticana et Puppenfee. Le Baiser (1re représentation) et le Diable au couvent. Guillaume Tell. Le Trouvère. Le Baiser et le Diable au couvent. Tanzmærchen. Les Contes dorés. La Fête de mai. Le Baiser et le Diable au couvent.

An der Wien. — L'Enfant du dimanche. Le Maître de forges.

Dresde

Opéra.— Du 27 février au 4 mars : La Somnambule, Porcelaine de Meissen. Obéron. Siegfried. Herrat. Le matin des noces. Le Cadi dupé, Marga.

Munich

Opéra. — Du 19 au 25 février : Rigoletto. Otello. Fidelio. Rigoletto.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N Le Kime, secrétaire-administrateur
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

40e ANNÉE — 11 Mars 1894 — NUMÉRO 11

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Greaus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 11. 11 mars 1894.



HULDA

DE CÉSAR FRANCK





APRÈS la mort de César Franck, j'eus l'idée de consacrer à l'auteur des *Béatitudes* une étude biographique et critique assez étendue. Je m'adressai au directeur d'une revue auprès duquel je pensais trouver bon accueil. Quand j'eus exposé mon projet, le directeur dont je parle, fort galant homme du reste, me répondit avec beaucoup de politesse : — Oh! monsieur, je me rappelle parfaitement César Franck. Un homme qui était toujours si pressé, toujours gravement habillé de noir et qui portait des pantalons trop courts!... Organiste à Sainte-Clotilde. Il paraît que c'était un grand musicien, peu connu du public...

— C'est justement pour le faire connaître.

— Sans doute, sans doute... Mais le lecteur ne comprendra pas pourquoi vous lui parlez d'un compositeur qui n'est pas célèbre, qui n'a jamais été joué à l'Opéra. A-t-il jamais fait un ballet, seulement?

Ce directeur parlait avec la sagesse d'un homme qui connaît par expérience la frivolité d'un public français et mondain. Il savait qu'en France un compositeur qui n'écrit pas pour le théâtre, peut avoir du génie, il ne sera jamais apprécié que d'un petit cercle d'amateurs. Le talent même qu'il aura manifesté dans des compositions de musique pure lui sera imputé à crime lorsqu'il tentera d'aborder le théâtre. Cette prévention des directeurs et du public en a tenu Franck éloigné, plus encore que son goût pour les œuvres sévères et son désintéressement.

En ses débuts, en 1848, il avait écrit un opéra intitulé le *Valet de ferme*, qui fut présenté à l'*Opéra-National* d'Ad. Adam. La prompte ruine de l'entreprise en empêcha la représentation, et, depuis lors, le manuscrit est resté dans ses cartons. Cet échec, sa timidité, son peu d'aptitude à l'intrigue le détournèrent sans doute d'une nouvelle tentative. Ce n'est qu'à la fin de sa vie, qu'encouragé probablement par les conseils de ses amis et de ses élèves, il consentit de nouveau à traiter un sujet de drame lyrique. Ce fut sur un poème de M. Grandmougin, *Hulda*, que César Franck jeta son dévolu. Commencée en 1879, la partition fut terminée en 1882. Il n'y travaillait guère que l'été, aux mois d'août et de septembre, alors que les vacances annuelles le délivraient du joug des leçons à donner et concurremment avec d'autres œuvres. L'orchestration a été terminée en 1885 (1). Plusieurs fragments de cet opéra furent exécutés soit de son vivant, soit aussitôt après sa mort, en hommage à sa mémoire : la marche avec chœur et les airs de ballet, donnés d'abord dans un festival, au Trocadéro, en avril 1884, furent rejoués au festival organisé par les amis et les élèves de Franck, en son honneur, au Cirque d'Hiver, le 30 janvier 1887. L'arioso de *Hulda* fut chanté par Mme Deléage, dans un concert composé uniquement d'œuvres du maître, donné par le pianiste Paul Braud, à la salle Erard, le 21 février 1890 ; le chœur des femmes de l'Hermine fut entendu à la Société Natio-

(1) *Ghisèle*, drame lyrique sur un poème carlovingien de M. Gilbert-Augustin Thierry, n'était pas achevée quand Franck est mort. Il y manquait une partie de l'instrumentation, qu'un de ses élèves pourra sans doute reconstituer d'après les notes du compositeur. *Hulda*, au contraire, était terminée. La réduction au piano même a été écrite par l'auteur en grande partie. Depuis la page 245 de la partition publiée par MM. Choudens, elle a été faite, par M. Samuel Rousseau, son élève, d'après les manuscrits en possession de M. Georges Franck, son fils.

nale, le 27 décembre de la même année. Mais ces satisfactions partielles ne pouvaient consoler l'artiste de ne pas entendre intégralement cette œuvre aimée, dont la partition ne sortait pas de sa chambre et qu'il aurait désiré voir accueillir à l'Opéra ou au théâtre de la Monnaie.

Grâce à l'initiative de M. Raoul Gunsbourg, cette œuvre, qu'ont dédaignée Paris et Bruxelles, a été représentée, le 8 mars 1894, sur la scène de Monte-Carlo.

L'ouvrage est divisé en quatre acte, avec épilogue. L'action se passe en Norvège, au XIe siècle. En voici le sujet.

Hulda et sa mère, le soir, attendent Hustawick, leur père et mari, qui s'attarde à la chasse. Inquiètes de ne pas le voir rentrer, elles redoutent pour lui les embûches d'une tribu ennemie, celle des Aslak. Brusquement, ceux-ci surviennent, à la suite de leur chef Gudleik, vainqueur d'Hustawick, et des siens. Ils s'emparent des deux femmes, emmènent Hulda captive; Hulda suit Gudleik par force, mais en jurant de venger le meurtre de son père.

Depuis deux ans, Hulda vit dans la demeure des Aslak, en compagnie des sœurs de son ravisseur. Des noces s'apprêtent; celles de Thordis et de Grunnar, celles de Hulda et de Gudleik. En vain sa mère et ses frères blâment cette union, Gudleik passe outre. Mais Hulda a conçu un amour passionné pour un chevalier de la cour, Eiolf, qui est fiancé à une douce jeune fille, Swanhilde. Elle n'en tient pas moins à accomplir sa vengeance. Eiolf en sera l'artisan : dans un duel simulé avec Gudleik, la rivalité amoureuse transforme les deux adversaires en ennemis déclarés. Gudleik succombe, au milieu du désespoir des siens. Eiolf, vainqueur, se retire impuni.

Délivrée de son maître détesté, Hulda s'abandonne à son amour pour Eiolf, qui vient la voir tous les jours, à la nuit tombante. Oublieux de Swanhilde, celui-ci se laisse aimer.

Le quatrième acte se passe dans le parc du château royal, où une fête, donnée par le roi et la reine, est le prétexte d'un ballet, ballet allégorique représentant la lutte du printemps et de l'hiver. Swanhilde, restée seule, se désole d'être délaissée, elle aime toujours Eiolf. Celle-ci survient; il cède à la douce jeune fille qui évoque leurs souvenirs de tendresse, il renie sa passion pour la sombre Hulda.

Hulda, trahie, jure de se venger. Elle arme contre Eiolf la rancune des frères de Gudleik. Sous un prétexte d'adieu, elle attire Eiolf dans un guet-apens; les Aslak le mettent à mort. Mais le sang de leur frère exige encore le meurtre d'Hulda. Ils vont la tuer, quand ils sont mis en fuite par les gens d'Eiolf, accourus au secours de leur chef. Ceux-ci menacent à leur tour Hulda ; elle veut au moins mourir de son gré et se précipite dans la mer.

Le poème de M. Grandmougin est vaguement imité d'une pièce en trois actes de Bjœrnson, *Hulda la Boiteuse*, composée par le dramaturge norvégien à l'époque (1858) où il était directeur du théâtre de Bergen; mais il en diffère en certains points. Le personnage de Thordis, si charmant dans l'œuvre originale, existe à peine; le dénouement du drame est changé. Aucune indication sur la psychologie des personnages. D'une invocation de Hulda aux sombres esprits de la mer, au premier acte, tandis que sa mère implore Dieu pour le retour des siens, on pourrait induire qu'elle est païenne, mais cela n'est pas expliqué. Qu'est-il, cet Eiolf que se disputent la brune et la blonde ? D'où vient Swanhilde ? Comment s'intéresser à eux? — Franck, paraît-il, n'aimait pas les sujets compliqués, artificiels, il affectionnait les époques reculées, légendaires, le choix de *Ghisèle,* drame carlovingien, en est la preuve; aucune donnée d'opéra ne pouvait être d'une simplicité plus rudimentaire que *Hulda*.

Par l'époque de sa composition, *Hulda* est contemporaine de la petite partition de *Rebecca*, publiée en 1881. Il y a analogie dans les formes vocales, dans les coupes de phrases, dans la conduite des ensembles. Cette analogie est surtout sensible au premier acte, dans la scène entre Hulda et sa mère; au second, dans le plan du cantabile d'Hulda, où, de même qu'au cantabile d'Eliézer, dans *Rebecca,* l'idée mélodique, issue de l'orchestre, s'enlace au chant de la manière la plus libre, serpente en broderie symphonique autour de la voix et rentre à l'orchestre, après que la cadence vocale est demeurée suspendue sur la dominante; elle apparaît enfin dans la disposition et le coloris

des chœurs, qui, parfois même, évoquent le style le plus ingénu de *Ruth*.

Dans les parties purement symphoniques, l'œuvre se rapprocherait plutôt de *Psyché;* elle en a la grâce, l'élégance et la fraîcheur dans les pages pittoresques, mais avec une teinte différente, où se révèle une imitation de la couleur scandinave. Tel motif instrumental, dans la marche, le ballet, le prélude du quatrième acte, rappelle les airs populaires norvégiens transcrits et orchestrés par Grieg. L'emploi trop fréquent du mode mineur, comme caractéristique, engendre même parfois quelque monotonie.

Pour le système dramatique, *Hulda* n'offre aucune innovation. La coupe des scènes est judicieuse, le dialogue réduit au strict nécessaire, les ensembles amenés logiquement par la situation, mais le musicien, sans s'asservir aux formes anciennes de l'opéra, ne s'en écarte pas sensiblement. Quant au *Leitmotiv*, Franck, qui, en a fait usage dans ses oratorios, ses symphonies et même dans sa musique de chambre, ne l'emploie pas dans *Hulda*. Il m'a pourtant bien semblé qu'il y a un thème de la Vengeance, entendu d'abord à la fin du premier acte et qui reparaît toutes les fois que ce sentiment inspire Hulda.

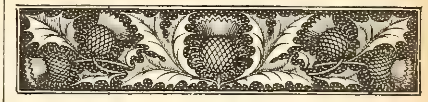
Dans les scènes d'action, le rôle de l'orchestre est assez effacé ; l'emploi trop fréquent des accords plaqués, des « tenues », le peu de variété des formes d'accompagnement dans les récits, y produisent une certaine uniformité. Le plus grave reproche qu'on puisse faire à la partition d'*Hulda,* c'est que les mobiles qui font agir les personnages étant rudimentaires, les figures du drame sont peu caractérisées par la musique : l'opposition, par exemple, entre la pure tendresse de Swanhilde et l'amour passionné de Hulda n'est pas assez marquée. Seule, Hulda a un relief suffisant, et, bien que ses actes soient d'une simplicité vraiment barbare, une chanteuse de talent comme Mme Deschamps-Jehin a pu en faire une belle création.

Ces défauts, très sensibles à la lecture, ne paraissent pas avoir choqué les spectateurs de Monte-Carlo, qu'ont séduits le charme et la couleur, claire ou sinistre, de l'instrumentation, la grâce des chœurs et du ballet. Toute la partie pittoresque, dans *Hulda*, est pleine de fraîcheur et de suavité. Les délicieux paysages musicaux qui servent de préludes au troisième acte et au dernier tableau, le chœur de l'Hermine, celui des épousailles, la marche avec chœur, le chœur des paysans : *Le lac sourit*, manifestent l'originalité harmonique du compositeur. Son sentiment dramatique lui a inspiré les accents énergiques du serment de vengence de Hulda, l'arioso du second acte, le mélodieux et tendre duo d'amour du troisième acte; il éclate enfin dans la scène finale, qui est réellement d'une grandeur tragique.

Au succès de *Hulda*, à Monte-Carlo, ont contribué vaillamment l'orchestre, dirigé par M. Jehin, ainsi que le talent de Mme Deschamps-Jehin. Une jeune artiste, Mme d'Alba, a représenté avec charme la douce Swanhilde ; le farouche Gudleik était personnifié par M. Lhérie.

En face des noms des artistes qui viennent de créer les rôles à Monte-Carlo, sur la partition, un espace a été laissé en blanc, sorte de pierre d'attente, pour ceux des chanteurs qui les représenteront à Paris. Il appartient aux directeurs de l'Opéra d'y inscrire à bref délai une distribution digne de la valeur de l'œuvre.

GEORGES SERVIÈRES.



MUSIQUE GRATUITE

AVEC cette intense compréhension des choses d'art qui distingue les assemblées politiques, la Chambre des députés de France a voté, il y six mois, une loi restrictive concernant les droits d'auteur. Il ne semble pas, si l'on s'en rapporte aux procès-verbaux, que le débat ait donné lieu à grandes discussions ni frais d'éloquence ; la chose fut vite bâclée. Les législateurs avaient reçu la requête d'un nombre imposant de pétitionnaires, dont il fallait ménager les « voix ». D'autre part, aucun député ne s'occupant personnellement d'une chose aussi futile que la musique, cet « art d'agrément », il n'y avait pas de raison d'hésiter, ni même d'étudier la question sérieusement. Peut-être fut-il déclaré au cours des débats que « la musique adoucit les mœurs », qu'elle constitue une distraction

saine, hygiénique pour le peuple; peut-être d'autres axiomes aussi souverains, d'autres clichés aussi dogmatiques furent-ils émis : il faut l'espérer pour l'honneur de la tribune française; toujours est-il que, le 18 juillet 1893, la Chambre vota la loi dont voici le texte :

« Les musiques des armées de terre et de mer, les musiques des établissements scolaires, les sociétés musicales autorisées, chorales ou instrumentales, ne sont soumises ni à l'acquittement des droits d'auteur et de compositeur, ni à l'obligation d'une autorisation préalable, pour les auditions en plein air ou à huis-clos qui ne donnent lieu à aucune recette directe ou indirecte. »

Cela a l'air d'un brave édit démocratique, rendu pour satisfaire tout le monde, sans nuire à personne; et, en réalité, c'est la porte ouverte à bien des abus.

Cette loi passa inaperçue en son temps; mais au moment où elle va recevoir la ratification du Sénat, les protestations surgissent.

Une commission d'examen fut constituée au sein du Sénat français, et, devant cette commission, M. Victorien Sardou, au nom de la Société des auteurs, est allé tout récemment combattre la loi.

Très habile, la plaidoirie de M. Sardou; nul mieux que lui, qui s'est enrichi dans une sorte d'industrie semi-artistique, ne pouvait présenter la défense des intérêts menacés par la loi nouvelle.

Mais nous sommes loin, tout en étant au fond d'accord avec lui, d'approuver tous les arguments qu'il fait valoir devant le Sénat. Ainsi, M. Sardou, en bon avocat qui ne néglige pas la note sentimentale, attire l'attention du Sénat sur « d'humbles travailleurs mal rétribués », sur « ceux de nos confrères (de la Société des auteurs) n'ayant pour toutes ressources que le produit des morceaux de musique destinés à des sociétés chorales et instrumentales qui se préparent à les exécuter gratuitement ».

Qu'est-ce à dire, Monsieur Sardou ? Il existe donc des gens qui confectionnent délibérément des machines pour les orphéons et fanfares sans avoir même l'excuse cynique d'y gagner beaucoup d'argent? Pour le plaisir, par vanité alors ? Non, cette industrie ne supporte pas la médiocrité, et il ne faut pas tâcher de nous attendrir sur le sort des petits boutiquiers, condamnés à être dévorés par les gros compositeurs ! Ne nommons personne; la réclame servirait trop bien le commerce de ces Messieurs. On conçoit que, dans une société civilisée, alors que tout est pour le mieux, comme on sait, on conçoit qu'un compositeur vive dans la médiocrité ou même meure traditionnellement de faim, mais à condition qu'il se soit voué au grand art. Quant à prétendre nous apitoyer sur le marasme des volontaires de la camelote, n'y comptez guère. Jamais on ne nous démontrera la nécessité ni l'utilité de la mauvaise musique. L'agriculture manque de bras, jeune-maître !

M. Sardou nous a semblé, au contraire, dans le vrai, quand il a fait prévoir les abus qui résulteraient de l'adoption définitive de la nouvelle loi. En effet, rien ne retiendra plus (ni droits à payer ni autorisation préalable) le cabotinisme naturel et incoercible de troupes et d'orchestres d'amateurs; elles se permettront des exécutions calomnieuses des chefs-d'œuvre sans qu'on puisse les en empêcher. Du moment qu'il n'y aura pas de recette, — c'est-à-dire que le recrutement des badauds en serait facilité, — et que sera invoqué un prétexte d'amusement ou de fête de charité (avec des collectes ou autres moyens de tourner le sens de la loi), on ne pourrait interdire les parodies les plus odieuses des choses respectables.

Les cercles lyriques s'improviseraient, et l'on finirait par voir des *fancy fair* se couronner par la représentation de *Parsifal* (il est justement très à la mode, ces temps-ci).

Gardons les droits, et surtout l'autorisation préalable.

Non pas tant pour la question d'argent, mais par mesure prophylactique. M. R.

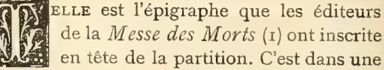


LE REQUIEM DE H. BERLIOZ

AUX CONCERTS-COLONNE



> Si j'étais menacé de voir brûler mon œuvre entière, moins une partition, c'est pour la *Messe des Morts* que je demanderais grâce.
>
> H. Berlioz.



Telle est l'épigraphe que les éditeurs de la *Messe des Morts* (1) ont inscrite en tête de la partition. C'est dans une lettre adressée le 11 janvier 1867 à son meilleur ami, Humbert Ferrand, que Berlioz accusait ainsi sa préférence pour le *Requiem* et lui

(1) Brandus et Cie, Maquet succrs. 103, rue Richelieu.

donnait la première place dans son œuvre. Si l'on consulte non pas ses *Mémoires,* qui sont souvent sujets à caution, mais sa *Correspondance intime,* il est facile de constater que, dès l'année 1831, en avril, étant à Florence, il avait conçu le plan d'un oratorio colossal qu'il voulait intituler le *Dernier jour du monde.* Dans trois lettres écrites à Rome et datées des 3 juillet 1831, 8 janvier et 26 mars 1832, il s'étend longuement sur ce sujet et propose à Humbert Ferrand d'en écrire le poème :

« Les hommes, parvenus au dernier degré de corruption, se livreraient à toutes les infamies ; une espèce d'Antechrist les gouvernerait despotiquement... Un petit nombre de justes, dirigés par un prophète, trancheraient au milieu de cette dépravation générale. Le despote les tourmenterait, enlèverait leurs vierges, insulteraient à leurs croyances, ferait déchirer leurs livres saints au milieu d'une orgie. Le prophète viendrait lui reprocher ses crimes, annoncerait la fin du monde et le dernier jugement. Le despote irrité le ferait jeter en prison et, se livrant de nouveau aux voluptés impies, serait surpris au milieu d'une fête par les trompettes terribles de la résurrection ; les morts sortant du tombeau, les vivants éperdus poussant des cris d'épouvante, les mondes fracassés, les anges tonnant dans les nuées *formeraient le finale de ce drame musical.* Il faut, comme vous pensez bien, employer des moyens entièrement nouveaux. *Outre les deux orchestres, il y aurait quatre groupes d'instruments de cuivre, placés aux quatre points cardinaux du lieu de l'exécution.* Les combinaisons seraient toutes nouvelles, et mille propositions impraticables avec les moyens ordinaires surgiraient, étincelantes, de cette masse d'harmonie ».

Nous savons, par la lettre du 26 mars 1832, qu'Humbert Ferrand accueillit avec empressement le projet de Berlioz ; mais nous ignorons quelle réalisation lui fut donnée. Ce qu'il y a de certain, c'est que le finale de l'opéra le *Dernier jour du monde* devint le *Dies iræ* et le *Tuba mirum* du *Requiem.* Les mots que nous avons soulignés dans le scenario de Berlioz révèlent et précisent les moyens identiques employés dans cette vigoureuse et terrifiante page du *Requiem.* Seulement, elle devait être la conclusion de l'opéra, alors que, dans l'œuvre religieuse, elle se présente dès le second morceau et coupe, pour ainsi dire, la partition en deux.

Quant à la composition du *Requiem,* elle remonte à l'année 1837 (1), époque à laquelle M. de Gasparin, ministre de l'intérieur, un fervent de la musique, en fit la commande à Berlioz (2) ; on devait l'exécuter le 28 juillet 1837, aux Invalides, pour célébrer l'anniversaire des victimes de la révolution de 1830. Mais la cérémonie eut lieu « sans musique » et Berlioz aurait désespéré de voir son œuvre présentée au public, si, grâce à la protection d'Alexandre Dumas, elle n'eût été acceptée pour le service funèbre du général Damrémont et des officiers et soldats français morts à la prise de Constantine. Le 5 décembre 1837, fut enfin entendue, à l'église des Invalides, avec le plus vif succès, cette page maîtresse de l'auteur de la *Damnation de Faust.*

Sans nous arrêter aux faits racontés dans les *Mémoires,* qui ont trait aux difficultés suscitées à Berlioz et visent surtout deux de ses collègues, Chérubini et Habeneck, il suffit de rechercher la vérité dans sa *Correspondance intime,* fidèle miroir de ses impressions du moment. La somme à lui offerte pour mener à bien cet immense travail était de quatre mille francs. Son armée de musiciens s'élevait à quatre cent cinquante. La poésie de l'œuvre l'enivre tout d'abord ; mais, prenant bientôt le dessus et dominant son sujet, il arrive à espérer que sa partition sera « passablement grande (3) ».

Après l'exécution aux Invalides, le 5 décembre 1837, Berlioz constate l'effet poignant produit sur la plupart des auditeurs ; la presse, à l'exception du *Constitutionnel,* du *National,* de la *France,* lui fut favorable. Ce succès l'a popularisé ; il n'y a pas jusqu'au curé des Invalides (!) qui, profondément ému, ne pleurait à l'autel après la cérémonie et embrassait le compositeur à la sacristie. L'épouvante produite par les cinq orchestres et les huit paires de timbales accompagnant le *Tuba mirum* fut indescriptible ; un des choristes prit une attaque

(1) Lettre de Berlioz à Humbert Ferrand, 11 avril 1837.

(2) « Le ministre de l'intérieur vient, par un arrêté en date de mardi dernier, de charger Berlioz de la composition d'un *Requiem,* qui sera exécuté le 28 juillet 1837, aux Invalides. » *Gazette Musicale* du dimanche 2 avril 1837.

(3) Lettre à Humbert Ferrand, 11 avril 1837.

de nerfs. Les lettres de félicitations affluèrent, envoyées par Rubini, le marquis de Custine, Legouvé, Mme Victor Hugo, d'Ortigue, etc. (1).

Passant sous silence les exécutions fragmentaires du *Requiem* de Berlioz qui ont eu lieu depuis cette époque, arrivons à celle que vient de donner M. Ed. Colonne aux concerts du Châtelet, le dimanche 4 mars 1894. Chaque fois qu'une œuvre importante de Berlioz est inscrite sur les programmes des Concerts-Colonne, la foule accourt et remplit la salle du Châtelet. Aussi l'habile chef d'orchestre a-t-il donné souvent la *Damnation de Faust* en présence d'un public nombreux et passionné. On est donc en droit de se demander pourquoi, dimanche dernier, les auditeurs étaient beaucoup plus rares que d'habitude. Le caractère religieux et, par cela même, un peu uniforme de l'œuvre est-il cause de cette abstention ou de cette indifférence relative ? Nous ne chercherons pas à résoudre la question ; nous nous contenterons de constater que les dilettanti, venus pour entendre le *Requiem*, ont fait une véritable ovation à H. Berlioz et à E. Colonne. Le *Dies iræ* et le *Tuba mirum* ont soulevé des tempêtes d'applaudissements, et, à plusieurs reprises, dans le cours de la séance, on a réclamé le *bis* pour ces deux parties, qui s'enchaînent et soulèvent, par leur puissance dramatique, une poignante et terrifiante émotion.

Mais en dehors du *Dies iræ* et du *Tuba mirum*, il existe dans le *Requiem* nombre de pages dans lesquelles le maître de la Côte Saint-André a trouvé des effets nouveaux et admirables pour traduire musicalement cette grande messe des Morts. On devine qu'il a cherché et réussi à faire autre chose que ses illustres devanciers, Mozart et Chérubini, par exemple. Il a voulu surtout des contrastes saisissants, des surprises, des écrasantes sonorités à côté de tendres effusions. Voyez, dans la *Kyrie*, la répétition sur une seule note et sans accompagnement des mots *Kyrie eleison*, sorte de psalmodie qui vient interrompre la phrase musicale, — l'accentuation originale et prolongée sur les mots *Dies iræ*, *dies illa*, etc... (p. 22 et 23 de la partition pour piano), — le trait précédant le *Tuba mirum* et laissant pressentir l'explosion des quatre orchestres de cuivre et des timbales, qui semblent réveiller les morts au fond du sépulcre, — l'accalmie du *Quid sum miser*, avec les jolies notes du hautbois, — les beaux effets produits par les réponses vigoureuses et brèves du chœur à l'orchestre, au début du *Rex tremendæ* — la phrase si mélodieuse *Qui salvandos salvas gratis*, ainsi que l'explosion superbe du *Salva me* dans la même partie.

Dans le chœur sans accompagnement et exécuté *pianissimo*, n'est-ce pas une véritable trouvaille que ce murmure sur une seule note : *Preces mæ*, *non sunt dignæ*, etc..., qui se fait entendre pendant que les autres parties du chœur se développent pour aboutir à une calme et apaisante conclusion ?

Très curieux, ces accords hachés et mouvementés de l'orchestre au commencement du *Lacrymosa*, et non moins curieuse, comme opposition, la phrase du plus pur style italien (p. 70), que n'aurait pas désavouée Verdi. Cette page qui, d'après Berlioz, eut « un succès de larmes », est peut-être moins belle encore que l'*Offertoire* (chœur des âmes du purgatoire), dans lequel les voix font entendre d'une manière ininterrompue de courtes exclamations sur les notes *la* et *si*. Voilà une page qui appartient bien en propre à Berlioz ! Non moins personnel le numéro 8 (*Hostias*) ; le chœur répond à découvert et très dramatiquement aux appels combinés de huit trombones et de trois flûtes.

Le *Sanctus* est une page toute de charme. Soutenu par les notes aiguës de la flûte et les trémolos de l'orchestre, le ténor solo fait entendre une courte mais divine mélodie, que reprend le chœur. Au Châtelet, le solo a été dit admirablement par M. Warmbrodt. L'*Agnus Dei*, où se retrouve le motif *Te docet hymnus* du premier chœur, se termine par un *Amen* d'une grande élévation et dans lequel les voix s'éteignent graduellement. C'est l'heureuse et belle conclusion d'une conception véritablement grandiose.

L'orchestre, les chœurs, fort nombreux, ont habilement manœuvré sous la direction de M. E. Colonne. HUGUES IMBERT.

TRISTAN ET ISEULT, la légende, le drame et la partition, par Maurice KUFFERATH. Paris, Fischbacher; Bruxelles, Schott frères; Leipzig, Otto Junne. Prix : 5 francs.

---

(1) Lettre à Humbert Ferrand, 17 décembre 1837.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

A la salle Erard, M. Breitner donnait, mercredi, la première audition du quatuor (piano et cordes) de Richard Strauss. C'est une œuvre d'une grande beauté, d'un accent passionné. Beaucoup de fougue, un souffle soutenu. Se rattachant juste assez à la tradition pour rester pleinement musicale.

La facture en est légère, élégante, sans encombrement scolastique. Il nous a paru presque singulier que l'on puisse faire de telle musique, à l'accent personnel, sans avoir recours à nulle complication byzantine. S'il fallait cataloguer absolument l'œuvre de M. Strauss, on la rangerait plutôt dans le genre de la musique de Saint-Saëns, mais plus substantielle.

Dans l'andante, nous avons noté une phrase rêveuse, d'une mélodie simple et superbe ; la facilité des modulations et la continuité de l'intérêt nous ont également frappé. Cette œuvre est empreinte d'une heureuse vitalité.

Le jeu de M. Breitner est celui d'un quartettiste sérieux, sans maniéré de pianiste virtuose ; son phrasé est clair, mais parfois nerveux jusqu'à la sécheresse. Ses partenaires, Mme Breitner (violon), MM. Bailly (alto) et Van Goens (violoncelle), ont contribué à la bonne exécution, quoique la grande salle Erard, haute et longue, ne convienne pas trop à la musique de chambre.

Le même soir, ô ubiquité nécessaire, assisté à la moitié du dix-septième concert d'Harcourt et entendu l'hymne pour orgue et orchestre d'archets de M. E. Bernard. Nous n'y avons pas trouvé le caractère religieux que le titre permettait d'attendre ; néanmoins, c'est une composition de bon aloi, dont les premiers développements, assez confus, font place à un épisode de quatuor solo avec orgue d'un beau sentiment; puis, le premier thème est repris en mesure plus élargie.

L'*Amour de Myrto* de M. Le Borne est un petit poème en cinq chants. C'est menu, menu, des mièvreries, des inventions sans invention. Parfois une phrase alanguie, genre Delibes, mais plutôt une suite de récits qui voudraient se hausser jusqu'à l'accent lyrique en n'étant que déclamatoires. Manque aussi un lien entre tous ces bouts de phrases sans idée. Et, dans l'orchestre, on retrouve toute la pauvreté du piano, pour lequel l'accompagnement semble avoir été écrit. Le timbre et le caractère des instruments sont diminués par ces accords plaqués transcrits après coup.

Mme Proska a chanté le poème de M. Le Borne d'une voix bien timbrée et agréable, malgré certaines notes gutturales; elle a dit ensuite un fragment, combien vieillot, de *Psyché* d'A. Thomas et ces méchants couplets de Rubinstein, le *Rêve du prisonnier*.

Mlle Depecker a joué les *Novelettes* de Schumann dans une allure un peu fiévreuse, d'un son neutre, et un rondo, d'une niaiserie remarquable, de Field. Une sérénade de M. Bachelet, un joli morceau de genre, encore gauche de facture, contient un allègre thème de flûte un peu parent de la cavatine de Rosine du *Barbier*.

Dans la première partie du concert, on avait exécuté des œuvres de M. Duvernoy. M. R.



La séance consacrée entièrement aux œuvres de J. Brahms et donnée à la salle Erard par M. A. Parent a été des plus intéressantes. On a entendu le *Quatuor* à cordes en *ut* mineur (op. 51), les *Valses chantées* à quatre voix, la *Sonate* en *mi* mineur (op. 38) pour piano et violoncelle, les *Variations* pour piano sur un thème de Paganini, et enfin le *Trio* en *ut* mineur (op. 101) pour piano, violon et violoncelle, toutes pages de premier ordre. Nos compliments aux artistes qui ont prêté leur concours à M. Parent : Mme Mary Ledent, MM. Rondeau, Chais, Blitz, Sailler, Queeckers et Baretti.

L'œuvre de Johannès Brahms est encore peu connu en France ; l'acclimatation sera aussi longue que celle des compositions de Robert Schumann. C'est que la foule ne va pas tout d'abord à ceux qui, différant de leurs devanciers, ont une *note* absolument personnelle. Il n'est réservé qu'à un petit nombre d'initiés de s'enthousiasmer, dès le début, et de devenir, pour ainsi dire, les pionniers de l'œuvre.

Aussi doit-on une vive reconnaissance à ceux

qui ont été des vulgarisateurs zélés ; à la Société l'Euterpe qui, après Pasdeloup, a été la première à faire entendre le merveilleux *Requiem allemand ;* au Conservatoire qui nous a donné deux belles symphonies du maître ; aux artistes qui ont déjà exécuté quelques-unes de ses belles compositions pour piano, cordes ou voix.

Parmi ces derniers, M. Armand Parent a été le premier à donner des séances exclusivement consacrées aux œuvres de Johannès Brahms. C'est ainsi qu'ont déjà été exécutés à ses concerts de la salle Erard : les trois *Sonates* pour piano et violon, deux *Sonates* pour piano et violoncelle (1re audition de la 2e *Sonate*), deux *Quatuors* à cordes, deux *Quatuors* pour piano et cordes, le *Quintette* avec clarinette (1re audition), le *Trio* avec clarinette (1re audition), le *Trio* en *ut* mineur et une vingtaine de *Lieder* chantés par Mmes E. et Mathilde Colonne, Mary Ledent, Mlle Marcella Pregi et MM. Engel et Dimitri.

On annonce, pour le mois d'avril prochain, une séance des œuvres de Brahms qui sera donnée au Théâtre d'Application par Mme Olga Vulliet, élève de Hans de Bulow. H. I.



Plus d'un s'est étonné qu'au concert d'orchestre donné salle Pleyel par la Société nationale, deux des sept numéros du programme aient été réservés à des compositeurs étrangers. J'avoue que mon patriotisme ne s'en émeut pas autrement. J'estime même que c'est encore faire œuvre nationale que de faciliter aux musiciens de France la connaissance profitable de certaines productions exotiques. Le *Carnaval à Paris* de J. Svendsen avait été exécuté, il y a bien longtemps, chez Pasdeloup : combien s'en souviennent? C'est une œuvre de très curieuse instrumentation et de piquants développements rapsodiques échafaudée sur des thèmes d'ailleurs assez vulgaires, à l'exception toutefois de la phrase charmante du quatre temps, dont la rêverie évoque quelque lointain paysage scandinave, au milieu de la turbulence parisienne.

La troisième symphonie de Borodine, elle, n'a figuré sur aucun programme de Paris : Glazounow l'a achevée et instrumentée. Le premier morceau joué à la Société nationale est d'une charmante allure populaire. Il est fortement marqué au coin de la jeune Russie ; thèmes originaux, harmonies imprévues, rythmes distingués. A ces deux œuvres norvégienne et russe, le public a fait bon accueil : il s'est montré, il faut bien le dire, beaucoup plus réservé à l'endroit des partitions françaises. Pourtant bien qu'aucune de celles qu'il nous fut donné d'entendre ne soit parfaite, il n'en est point non plus qui soit absolument dénuée de qualités.

Dans les deux petits morceaux de M. Bergon, il faut louer la finesse du détail ; dans la musique de scène écrite par M. Paul Vidal pour les *Mystères d'Eleusis* de M. Bouchor, de jolies sonorités d'orgue en même temps qu'une intéressante restitution des modes du plain-chant ; dans la *Légende roumaine* de M. L. Lambert, une instrumentation claire et bien sonnante. Le concerto symphonique de M. G. Sarreau a le tort d'être extrêmement long, d'une longueur à la fois matérielle et intellectuelle. M. Pierret a défendu la partie de piano de façon assez médiocre. Certaines bonnes intentions de l'auteur disparaissent dans un délayage d'assez mauvaise pâte orchestrale, et l'œuvre, en général, est d'un sentiment peu élevé.

Il faut mentionner spécialement le morceau symphonique de M. Savard ; musique en dehors de toute banalité, d'une émotion très sincère, d'une facture très sûre ; le quatuor est remarquablement écrit. Il y a toutefois à reprocher à cette page d'être plus dramatique que symphonique : elle se présente à nous comme œuvre de musique pure, et ce n'est cependant pas de la musique pure : on sent qu'elle doit être soumise à des préoccupations extérieures, littéraires ou autres. M. Savard est un artiste de haute valeur, et je sais telles œuvres de lui qui sont absolument remarquables. Ne se trouvera-t-il pas un directeur de concert assez avisé pour révéler au public parisien sa symphonie que je tiens pour une composition de premier ordre ? Il fut pourtant prix de Rome, Savard, et il devrait avoir droit tout au moins aux exécutions officielles. Il est vrai que le rapporteur de l'Institut trouva sa musique crevante... Il y a peut-être là un critérium du contraire... J. G. R.



Mlle Louise Murer ne s'était pas présentée en public depuis quelques années. Le concert qu'elle a donné à la salle Erard le 6 mars, avec le concours de Mme Viteau-Paul, et de MM. Lefort, Tracol, Gianini, Casella, Teste et de Bailly, a prouvé que son talent s'était encore perfectionné. Elle a exécuté avec une sûreté, une grande simplicité de moyens et avec charme des pages exquises de Chopin, Weber, E. Grieg, Gründfeld, etc.

Tous nos compliments à la vaillante artiste qui, bien que souffrante, a lutté contre le mal avec succès et que son auditoire a rappelée. A la même séance, bonne exécution du quatuor pour piano et cordes de R. Schumann et du septuor de Saint-Saëns. Mme Viteau-Paul a chanté avec goût l'air de la *Damnation de Faust*, avec accompagnement d'alto par M. Gianini, et deux merveilleux *Lieder* de Schumann : *Mes yeux pleuraient en rêve* et *A ma fiancée.*



Matinée intéressante chez Mme Ed. Colonne, le mardi 6 mars. On a pu juger l'excellence de sa méthode en voyant les progrès réalisés par ses élèves. Citons rapidement les voix qui ont été jugées les plus remarquables : Mlles Roland, dans l'air du livre d'*Hamlet*, — Marguerite Mathieu dans : *Aria di Camera* de Hasse, — Mme Deltelbach, qui a vocalisé délicieusement dans l'air de Mysoli de la *Perle du Brésil* (F. David), — Mlles Thérèse Sachs, Fredricksen, une Norvégienne qui promet, Esther Sidner, Mmes Jeanne Brassi, Lucie Bonvoisin. Charles Max, etc.

Grand succès pour Mlle Marcella Pregi, si appréciée maintenant aux concerts Colonne, pour M. Hollmann, violoncelliste. Et nous nous garderions d'oublier Mme Mathilde Colonne, qui prêtait son concours à cette séance et Mme Edouard Colonne qui a dirigé, en véritable chef d'orchestre, le *Pardon breton,* chœur de Mlle Chaminade.



Dès que *Thaïs*, l'opéra de M. Massenet, aura vu la rampe, la direction de l'Opéra s'occupera de monter la *Djelma*, œuvre de M. Charles Lefebvre.



Aux offices de la semaine sainte, les Chanteurs de Saint-Gervais exécuteront un grand nombre des plus beaux morceaux de musique sacrée, parmi lesquels la *Messe* du pape Marcel et le *Stabat Mater* de Palestrina.

Le recueil complet des œuvres chantées pendant la semaine sainte se vend dix francs, rue François-Miron, 2.

Au Théâtre d'Application, l'*Oiseau bleu*, fantaisie poétique en deux actes, par Mme Arnaud, musique de scène de M. Arthur Coquard, a obtenu un vif succès. La partitionnette de M. Coquard pour petit orchestre et piano, se compose de plusieurs morceaux courts, d'un charme discret, d'un sentiment poétiques bien en situation. Une *Fileuse*, une *Sérénade* ont plu particulièrement. M. R.

Le public de l'Opéra a fait grand succès à M. Noté, qui a remplacé pendant quelques jours M. Renaud, indisposé. La presse lui a fait également le meilleur accueil, et va jusqu'à le comparer à Lassalle.

Les Concerts d'orgues et orchestre du Trocadéro, fondés et dirigés par M. Alexandre Guilmant, auront lieu, cette année, les jeudis 29 mars, 5, 12 et 19 avril, à deux heures et demie très précises. M. Gabriel Marie conduira l'orchestre, et des artistes éminents apporteront le concours de leur talent à la partie vocale et instrumentale.

Parmi les œuvres qui seront exécutées, figureront deux cantates de J. S. Bach pour soli, chœur, orchestre et orgue, avec le concours des Chanteurs de Saint-Gervais, dirigés par leur chef M. Ch. Bordes.

BRUXELLES

Tristan et Iseult, qu'on devait nous donner, au théâtre de la Monnaie, à la fin de février, ne passera pas avant la semaine sainte. On l'annonce pour le 19 mars, mais sera-t-il prêt ? *That is the question !* En tous cas, M. Edouard Lassen n'assistera pas aux dernières répétitions. Il est reparti vendredi... après avoir laissé à M. Flon les mouvements de la partition. Pourvu que celui-ci n'aille pas les égarer, comme avait fait naguère avec les mouvements de *Salammbô* le grand chef d'orchestre découvert par MM. Stoumon et Calabresi, et qui dirigeait si bien l'ouverture du *Pardon de Ploërmel :* nous avons nommé M. Barwolff. M. Lassen n'a pu donner, d'ailleurs, aux artistes que des indications très sommaires sur l'interprétation de leurs rôles, et c'est M. Stoumon, assisté de M. Flon, qui va maintenant expliquer à M. Cossira et à Mlle Tanésy l'esthétique du drame wagnérien. M. Calabresi se récuse en ces matières, en quoi il donne une preuve de bon goût et de tact. Il ne connaît, dit-il, que le vieux répertoire et ne veut pas se mêler du nouveau, auquel il avoue qu'il ne comprend rien. Si bien que, pendant les répétitions, il se borne à bailler et à caresser son petit chien. C'est ainsi que tout le poids de la mise en scène va retomber sur

M. Oscar Stoumon. Les habitués du théâtre de la Monnaie ont eu trop souvent, dans ces derniers temps, l'occasion d'apprécier la compétence particulière, la nouveauté de vues, la hardiesse d'invention de l'auteur de *Farfalla* dans cette spécialité, pour qu'il soit superflu de les rassurer quant à la qualité de l'exécution du *Tristan* qu'on nous prépare. Elle sera digne en tous points du théâtre de la Monnaie.

Un détail à ajouter : M. Lassen n'a pas été satisfait des coupures pratiquées dans la partition par MM. Stoumon et Calabresi. Il a fait rétablir quelques-unes des pages qui avaient été supprimées à la demande de M. Cossira. Seulement, il les a remplacées par d'autres coupures. Cela fera compensation. M. K.

⚜

Mlles Louise et Jeanne Douste de Fortis ont donné lundi soir, en la salle Ravenstein, une soirée musicale que Mme la comtesse de Flandre et les princesses, ses filles, ont honorée de leur présence.

On connaît de longue date à Bruxelles ces charmantes artistes que l'on y entendit naguère tout enfants et déjà remarquables par leur virtuosité pianistique. Le grand intérêt de cette audition a été la révélation des talents de cantatrice de la plus jeune des deux sœurs, Mlle Jeanne Douste. Il n'y a guère plus d'une année qu'elle travaille le chant, et déjà elle se présente en vocaliste sûre de ses effets et maîtresse de son nouvel instrument. La voix est jolie, bien timbrée; elle a une délicatesse très séduisante dans la demi-teinte et de l'éclat dans la force; avec cela, une diction d'une clarté et d'une netteté admirables, enfin et par dessus tout un sentiment et une sûreté musicales assez exceptionnels chez les cantatrices.

L'auditoire très *select* a fait à la jeune débutante un accueil extrêmement chaleureux et plus qu'encourageant.

Le plus étonnant est que Mlle Jeanne Douste n'en continue pas moins de jouer du piano ; à la fin de la séance, elle s'est mise au clavier et elle a joué avec sa sœur différentes pièces à quatre mains, entre autres les *Feux follets* de Pessard, et le *Caprice espagnol*, de Rubinstein, enlevés avec une verve mutine et un entrain plein de crânerie juvénile.

De son côté, Mlle Louise Douste a joué en excellente musicienne, sûre à la fois de sa technique et de son style, un choix abondant de pièces variées : Schumann, Marmontel, Scarlatti, etc., qui ont une fois de plus mis en relief la distinction de son jeu.

Entre ces divers numéros de musique, M. du Chastain a déclamé avec feu et émotion un chapelet de petites pièces de Verlaine et le *Lion* de Leconte de l'Isle. Il n'est pas sans intérêt de constater que c'est avec M. du Chastain, élève de Bressant, que Mlle Jeanne Douste a fait ses études de diction. M. K.

Par suite d'une indisposition d'un membre du quatuor Ysaye, le concert qui devait avoir lieu hier samedi, à la libre Esthétique, est remis à *vendredi prochain* 16 mars, à deux heures.

Le programme se composera de : Quatuor à cordes de César Franck (redemandé), *Sarabande*, *Gigue*, et *Chaconne* en *ré* mineur pour violon seul de J. S. Bach, et XIVe quatuor de Beethoven.

Vendredi 16 mars, à 8 1/2 heures précises, à la Salle Ravenstein, rue Ravenstein, concert par le pianiste Arthur Van Dooren. Sur le programme, figure du Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Raff, Chopin, Liszt, Zarembski, etc.



CORRESPONDANCES

⚜

ANVERS. — La quatrième et dernière séance de musique de chambre, organisée par M. Joseph Mariën, a eu lieu lundi, avec le concours de Mme Falk-Mehlig.

Nous y avons entendu le célèbre septuor de Beethoven. L'exécution de cette œuvre mélodique et d'une fraîcheur exquise eût été parfaite, si des entrées douteuses du cor n'étaient venues troubler la sérénité de l'ensemble.

M. Mariën a exécuté ensuite, avec Mme Falk, la deuxième sonate de Rubinstein. Le premier allegro et le scherzo en sont les parties les plus saillantes. La musique de Rubinstein est incontestablement bonne, mais on y sent souvent la recherche d'effets spéciaux plus favorables au succès des exécutants qu'au développement naturel des thèmes. L'œuvre a été bien rendue.

Le septuor de Hummel terminait la séance Mme Falk n'aurait pu faire un plus heureux choix, car son jeu perlé et brillant était bien fait pour faire ressortir l'intéressante partie de piano. L'artiste touchait un admirable piano Bluthner, dont l'exquise sonorité se fondait merveilleusement avec les instruments.

Au Théâtre-Flamand, l'opéra a momentanément cédé la place au drame lyrique, pour favoriser les représentations de *Mélusine*. La nouvelle œuvre de E. Wambach obtient du succès, et c'est justice; le compositeur y révèle un véritable tempéra-

ment de symphoniste. L'ouverture, par exemple, est une page délicieuse. Par contre, nous ne trouvons pas les chœurs aussi réussis, si nous en exceptons le finale du troisième acte, très mouvementé. Nous avons entendu émettre l'opinion que M. Wambach eût mieux fait d'écrire un opéra. Nous ne partageons point cette opinion; bien au contraire; le tempérament du compositeur devait plutôt le porter à traiter le drame lyrique d'une façon purement symphonique.

Mardi prochain, représentation extraordinaire au bénéfice de M. H. Fontaine, le zélé directeur de l'Opéra-Flamand. On jouera le *Vaisseau-Fantôme* et le premier acte du *Freischütz*.

Au Théâtre-Royal, rien de nouveau L'*Ami Fritz* n'y obtient qu'un succès modéré.

Nous croyons pouvoir affirmer que M. Lafon nous réserve une surprise. On nous ferait entendre, dans le courant du mois, un petit opéra comique, *Folie d'amour*, tiré des *Folies amoureuses* de Regnard et dont Mme la baronne de Fontmagne a écrit la musique. On dit beaucoup de bien de cette partition de Mme de Fontmagne, qui a encore écrit, en collaboration avec Armand Silvestre, un opéra en trois actes intitulé *Bianca Torelli* A. W.



AMSTERDAM. — La *Damnation de Faust* de Berlioz va faire le tour des Pays-Bas. Exécutée d'abord à Leyde, sous la direction de M. De Lange, cet ouvrage est à l'étude à La Haye, sous la direction de M. Kes, et annoncé, pour le 2 mars, à Amsterdam, au concert d'Excelsior, dirigé par M. Viotta. Nous rendrons compte de cette audition dans notre prochaine lettre.

Aux Concerts philharmoniques, nous avons entendu quatre solistes; le chanteur Zur Mühlen, un ténor de Berlin déjà d'un âge mûr, mais doué d'une jolie voix, et qui a même obtenu un succès exceptionnel. Excellente diction, bonne école, disant bien, il a chanté un air de *Lakmé* de Delibes, l'*Hidalgo* de Schumann, une mélodie de Tosti et, en français, avec une bonne prononciation pour un Allemand, *Au bois épais* de Lully et une pastorale, dans le style ancien, d'un auteur français inconnu. Encore une pianiste, Mlle Jakienawsky, une pianiste russe, élève de Rubinstein, qui ne manque pas d'un certain talent, sans égaler à beaucoup près Mlle Kleeberg, que nous venions d'applaudir; puis, une jeune violoniste de Francfort, Mlle Rode, une élève dans toute l'acception du mot, et un organiste de Rotterdam, M. van 't Veruys, auquel nous préférons grandement les organistes néerlandais De Lange et Tierie.

Ensuite, M. Rœntgen, qui se prodigue cet hiver comme pianiste, nous a donné une audition entièrement consacrée à ses compositions, au Concertgebouw, avec l'orchestre de M. Kes, le concours des chœurs de la Société pour l'encouragement de l'art musical, de notre éminent chanteur Messchaert et du violoncelliste Bosmans. M. Rœntgen nous a prouvé une fois de plus qu'il est un érudit, un travailleur sérieux, qui a tout appris; comme science, comme travail polyphonique, comme forme, ses ouvrages ne méritent que des éloges sincères; mais, comme inspiration, comme intérêt, comme originalité, ils sont loin d'avoir les mêmes qualités, sont d'une longueur excessive, d'une grande monotonie de composition et finissent par fatiguer l'auditoire, sans l'enthousiasmer. J'en exempte les *Amoureuse Liedekens*, que Messchaert a dits à ravir et dont un surtout est charmant.

Nous avons eu aussi le septième des concerts Beethoven avec le triple concerto pour piano, violon et violoncelle, un des ouvrages les plus faibles du maître immortel, médiocrement joué par MM. Rœntgen, Kramer et Mossel, la septième symphonie et l'ouverture de *Fidelio* supérieurement exécutées. Il y a eu aussi une soirée intéressante pour l'audition des élèves du Conservatoire de la Société pour l'encouragement de l'art musical, séance qui a prouvé que cette école de musique compte un très grand nombre d'élèves, parmi lesquels; plusieurs promettent beaucoup et nous ont démontré que l'instruction est en de très bonnes mains et confiée à d'excellents professeurs. L'enseignement vocal est peut-être celui qui nous a semblé laisser le plus à désirer; mais, dans tous les pays du monde, les professeurs de chant de premier ordre sont des merles blancs.

Depuis près de deux mois déjà, Amsterdam est privé des représentations de l'Opéra-Français de La Haye, et l'on ignore les motifs qui ont amené M. Mertens à bouder la capitale. A La Haye, le Théâtre-Français est fort suivi, M. Mertens s'y acclimate de plus en plus comme directeur, et la Reine régente a pris la bonne habitude d'assister de temps en temps aux représentations françaises, ce qui amène toujours une salle bondée.

A Utrecht, le bel orchestre de M. Hutschenruyter a exécuté, à l'un des derniers concerts symphoniques, *Pensée de minuit*, de M de Hartog, notre correspondant ordinaire, en voyage depuis plusieurs mois. On dit que nous aurons ici, au mois d'avril, un concert russe, dirigé par M. Léopold Auer, le célèbre violoniste, professeur au Conservatoire impérial et directeur des Concerts symphoniques à Saint-Pétersbourg.

Au dernier concert de la Société Excelsior donné dans la salle du théâtre du Parc, M. Viotta nous a donné une exécution superbe de la *Damnation de Faust*. L'orchestre et les chœurs se sont surpassés, et les solistes, Mlle Léonie Wilson, d'Amsterdam, et surtout MM. Auguez, de Paris, et Demest, de Bruxelles, ont obtenu un très grand succès. La sérénade de Méphisto et la danse des Sylphes ont été bissées.

Mlle Leisinger de l'Opéra-Impérial de Berlin, qui devait chanter à un de nos prochains concerts philharmoniques, et dont l'apparition avait pris les proportions d'un événement, n'a pu obtenir l'autorisation de s'absenter en ce moment.

INTÉRIM.

BERLIN. — Je vous avais annoncé une exécution des *Béatitudes* de César Franck, à la Singacademie, pour le 2 mars. Elle n'a pu avoir lieu, M. Hollænder, le chef d'orchestre, s'étant cassé la jambe, la semaine dernière.

Aux concerts populaires philharmoniques, nous avons eu une exécution de la ballade *Sængersfluch* de Bulow. Le 12, le Sternsche Gesang-Verein donnera son *Funerale*.

On nous avait promis son *Nirwana* pour le prochain concert philharmonique; il vient d'être rayé du programme, on ne sait pas trop pourquoi.

Le pianiste Eugène d'Albert a donné, vendredi, à la Philharmonie, un « Populaire-Clavier Abend », devant une salle comble, mais très froide. Le programme éclectique comprenait du Bach, Beethoven, Schumann, Raff, Chopin et Liszt. Les auteurs romantiques trouvent en d'Albert un fidèle interprète de leurs œuvres; la grande fantaisie (dédiée à Liszt) de Schumann n'eût pu mieux être exécutée. Nous n'avons pas compris l'intérêt que pouvait offrir la gigue avec variations (op. 71) de Raff, de la musique sèche, froide, en somme peu digne du talent du pianiste. Chez les classiques, nous trouvons d'Albert *ein wenig frei*. Ainsi, dans la grande sonate en *la* bémol (op. 110) de Beethoven, le mouvement de la fugue était parfois trop précipité; dans l'intermezzo en *fa* mineur, les nuances exagérées. La première partie a été la mieux réussie. Le récital s'ouvrait par la grande fugue en *ré* pour orgue, que d'Albert a transcrite pour piano et magistralement jouée.

Pour une raison quelconque, M. Schuch n'a pu diriger l'avant-dernier concert philharmonique. M. Mansteadt, le chef d'orchestre des concerts populaires, l'a remplacé. Les solistes étaient M. Halir, qui a donné la *Symphonie espagnole* pour violon et orchestre de Lalo, et Mme Camil, de Dresde, qui a chanté un air de l'*Enlèvement au sérail*. La *Symphonie dramatique* de l'auteur de la *Musique et ses représentants* (ou la réponse dissimulée d'un des nombreux juifs offensés au *Judaïsme dans la musique* de R. Wagner) était aussi au programme, ainsi que l'ouverture de *Léonore n° II* de Beethoven, rarement exécutée.

A propos de la *Musique et ses représentants*, nous savons que, depuis la publication de ce livre, Hans de Bulow ne supportait plus d'entendre, en sa présence, prononcer le nom de Rubinstein. C'est celui-ci qui l'a lui-même raconté dernièrement chez Ambroise Thomas.

Pour le dernier concert philharmonique, on nous annonce une exécution de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

Mardi dernier a eu lieu, à l'Opéra, la première représentation, en langue allemande, du *Falstaff* de Verdi. L'œuvre, fort bien interprétée, a eu un grand succès. E. B.

DRESDE. — Les étrangers en séjour ici pendant tout l'hiver ont vainement attendu un Wagner-Cyclus; depuis septembre, il n'en a pas été donné. Jeudi dernier, nous avons eu une très belle audition de *Siegfried*, où le ténor Anthes s'est vaillamment soutenu; pour samedi prochain, l'affiche porte la *Walkyrie*. Mais on annonce que notre Brunnhilde entreprendra en mars une tournée de concerts à Posen, Dantzig, Königsberg, etc.; d'un autre côté, à l'époque de Pâques, commencent les départs; il sera donc regrettable que la meilleure partie de la saison se soit passée à Dresde sans *Tétralogie*.

Après un long intervalle, on a repris *Herrat* de Draeseke, cette fois avec le ballet du troisième acte, qui n'avait jamais été exécuté. L'impression a été très bonne : c'est une note pittoresque et originale dans un ensemble d'une austérité musicale parfois extrême. Mlle Reuther, une prima donna autrefois très appréciée, prend sa retraite. Tout en approuvant sa décision, on ne doit pas oublier qu'elle a rendu au théâtre de Dresde d'importants services. ALTON.

GAND. — Le premier concert d'abonnement du Conservatoire a été donné le samedi 3 mars dernier, avec le concours de Mme Soetens-Flament, cantatrice, et de l'éminent violoncelliste Joseph Jacob.

L'ouverture de *Fidelio* ouvrait le programme. L'exécution n'a pas été parfaite, tant s'en faut. Il nous semble que l'orchestre laisse beaucoup trop transparaître la manière dont les pages qu'il interprète ont été étudiées. L'auditeur a l'impression assez curieuse d'entendre pour ainsi dire un à un, nettement séparés, les divers passages, les différentes parties de l'œuvre, et l'impression générale manque. Au surplus, l'ensemble est confus et l'on ne perçoit pas nettement les détails : le dessin des violons est tout à fait noyé, la plupart du temps. Est-ce la faute de l'affreux boyau pompeusement dénommé « Salle d'auditions? » Nous aimons à le croire, sachant le soin avec lequel M. Samuel fait étudier et répéter son orchestre. Pourtant nous avons entendu un passage de l'ouverture, marqué *piano* dans la partition, exécuté pour ainsi dire *forte*.

L'andante et menuet de la Sérénade n° 11 de Mozart, en revanche, a été fort adroitement enlevé par MM. Lebert, Vander Gracht, Deprez, Blaes et leurs élèves Cette page difficile et charmante a beaucoup plu au public.

Nous ne voulons pas refaire ici un nouvel éloge des qualités d'exécution et de virtuosité de M. Jacob; le son est pur, la technique parfaite, le sens des nuances absolu : l'interprétation du concerto de Saint-Saëns a en tous points été satisfaisante. Grands éloges à faire aussi d'une suite de sa composition dont M. Jacob nous a fait entendre plusieurs fragments, mention spéciale pour une *Ronde*

liégeoise, très habilement bâtie sur le motif d'une chanson populaire entre toutes en Wallonie.

Deux productions de Peter Benoit terminaient l'audition. Mme Soetens-Flament, avec la superbe voix de contralto qu'on lui connaît, a dit d'irréprochable façon, sous la direction du maestro en personne, le poème *Joncfrou Katelijne*, dont l'accompagnement à dessein fruste et farouche, encore qu'écrasant un peu trop la voix, témoigne d'une science symphonique remarquable.

Enfin la cantate pour voix d'enfants *De Wereld in*, une œuvre à la fois forte, délicate et gracieuse, a obtenu le plus vif succès. La direction du Conservatoire a décidé de donner, le jeudi 15 mars, à la demande générale, une seconde audition de ce concert.

Parmi le public qui applaudissait Peter Benoit, nous avons remarqué M. Gevaert et M. De Geyter, le librettiste des deux œuvres de Benoit figurant au programme.

— Le pianiste Litta s'est fait entendre, le mercredi 7 mars, au Cercle artistique et littéraire, devant une salle nombreuse et enthousiaste. Signalons hors de pair l'interprétation de plusieurs études de Chopin, de la sonate op. 57 de Beethoven, et de la sonate no 4 de Haydn.

— Au théâtre, ces jours derniers, les bénéfices de Mme Dargissonne, forte chanteuse, MM. Vautier, baryton d'opéra comique, Bonijoly, ténor léger, et Peloga, basse-chantante. Les Gantois ont fait fête à ces artistes consciencieux et aimés.

Werther, bien su et monté avec soin, est vivement goûté par le public. *Lohengrin* sera donné lundi prochain : les répétitions marchent très bien, paraît-il, et tout permet d'espérer une bonne interprétation pour l'œuvre de Wagner, que l'on n'a plus entendue, à Gand, depuis plusieurs années.

Idoménée, tragédie lyrique en deux actes et trois tableaux, poème de C. Verhé, musique de Paul d'Acosta, a été joué ici pour la première fois, au Grand-Théâtre, mercredi dernier 7 mars.

Au point de vue dramatique, l'œuvre manque d'action. Le poème, du reste, avait été fait pour le dernier concours triennal de cantates organisé par l'Académie de Belgique, et l'auteur l'a peu remanié.

Le sujet est très simple : Idoménée, roi de Crète, fait voile vers son royaume, après la fin du siège de Troie. Une tempête l'assaille. Pour fléchir le courroux des dieux, il promet de leur immoler le premier être vivant qui se présentera à sa vue, à son débarquement en Crète. La première rencontre qu'il fait est celle d'Idamante, son fils : dans le poème, Idoménée se tue pour satisfaire le vœu fait à Neptune. Dans la fable, il aurait, au contraire accompli l'odieux sacrifice, et ses sujets l'auraient banni dans la suite.

Au point de vue scénique, une grosse maladresse : au deuxième acte, un oracle annonce au peuple crétois que son roi est sauvé et va bientôt atteindre son royaume. Le bon peuple, aussitôt de se réjouir. Seuls, le fils du roi, Idamante et sa fiancée, Erixène, n'assistent pas à la fête ! Ils ne paraissent qu'au moment de l'arrivée d'Idoménée.

Sauf cette petite restriction, le poème est habilement agencé et la forme satisfaisante.

Au point de vue musical, l'œuvre est d'essence italienne, avec des traces de musique française, des réminiscences de Gounod notamment. Mais il y a là de la grâce et du charme. A remarquer l'ouverture, d'un beau style large, et au deuxième acte, le duo d'Idamante et Erixène. L. D. B.



LIÉGE. — Nouveau concert de bienfaisance et nouveau *Chant de la Cloche*, mais de Max Bruch, cette fois. Certains passages ont vieilli, surtout certaines formes ; d'autre sont immortellement beaux. Ce *Lied von der Glocke* mérite son nom et répond à son titre : c'est une grande chanson, où la poésie abonde, coupée en tableaux, avec un récitatif-refrain. Le descriptif, sobre, y surpasse parfois certaines tentatives modernes, précisément parce qu'il se contente d'évoquer les sentiments au lieu d'en dépeindre les objets.

L'exécution orchestrale a été remarquable par sa clarté ; l'exécution chorale par sa précision et son énergie. M. Delsemme est un chef d'orchestre intelligent et plein de feu. Les interprètes, Mlles Lépine et de Saint-Moulin, MM. Renaud et Moussoux, ont bien soutenu leurs rôles. Mlle Lépine est toujours la voix gracieuse que nous avions déjà entendue ; Mlle de Saint-Moulin a trouvé des accents vraiment émouvants pour chanter la scène du deuil ; M. Renaud a magistralement rendu certains passages, et M. Moussoux, le sympathique ténor, s'est montré à la hauteur de sa tâche et de sa réputation tout à la fois.

Belle soirée et salle comble. J. M.



LYON — Le théâtre de Lyon vient de faire une brillante reprise de *Tannhæuser*.

L'œuvre a vivement séduit le public par la sève abondante et la jeunesse de ses inspirations mélodiques, le coloris et l'éclat de ses sonorités, le mouvement du drame et aussi la valeur de l'interprétation.

Si *Tannhæuser* n'obtint, il y a deux ans, qu'une demi-réussite, la distribution actuelle est capable de lui assurer une éclatante revanche. M. Lafarge a fait du rôle de Tannhæuser une superbe création artistique : aucun ténor wagnérien de langue française ne saurait, à cette heure, interpréter ce rôle avec une plus absolue perfection. Fougueux et passionné au premier acte, ironique et véhément dans la scène du concours, M. Lafarge a détaillé le récit du pèlerinage avec une science de la déclamation lyrique et une puissance tragique dignes de tous les éloges. Cette création du rôle de Tannhæuser est un digne pendant de celle de Siegmound dans la *Walkyrie*.

Le rôle de Wolfram prête aux effets vocaux et

exige de son interprète une belle voix et un art consommé de chanteur. C'est dire qu'il convient très bien à M. Mondaud, qui a mis en pleine valeur les strophes du second acte et la mélodieuse romance de l'Etoile, et qui a été vivement applaudi à différentes reprises.

Mlle Janssen a retrouvé hier tout le succès qu'elle remporta lors de la création de *Tannhæuser;* sa poétique et touchante conception du rôle d'Elisabeth fait le plus grand honneur au sens artistique de Mlle Janssen, qui s'est montrée tendrement réservée au deuxième acte, mystique et fervente au dernier ; Mlle Janssen a chanté avec une poignante émotion sa prière du dernier acte et la supplication éperdue qui arrête les épées levées sur la tête de Tannhæuser.

Le personnage de Vénus a été rendu avec beaucoup de sentiment musical par Mlle Desvareilles, dont la voix fraîche et l'excellente diction ont très habilement fait ressortir un rôle difficile et ardu.

Parmi les rôles de second plan, il convient de citer Mme Saudey, qui a agréablement chanté la cantilène du berger.

Une bonne part du succès revient à M. Luigini et aux artistes de son orchestre ; l'exécution instrumentale de *Tannhæuser*, nuancée, souple et sobre, a été fort applaudie ; l'ouverture surtout, magistralement enlevée, a valu à M. Luigini et à son orchestre une ovation enthousiaste.

La mise en scène et la bacchanale, habilement réglée par M. Natta, les chœurs, qui ont vaillamment sonné, tout contribue à faire de cette reprise de *Tannhæuser* une véritable manifestation artistique et à lui promettre de fructueux lendemains.



VERVIERS. — Verviers était habitué à jouir chaque hiver de quelques soirées de bonne musique, sous forme de concerts populaires ou de soirées de quatuor. Cette année, tout lui manque à la fois; nous subissons la crise que l'art traverse presque partout après une première période d'initiation. Nous avons la ferme conviction que ceux qui luttent ici pour faire aimer le beau dans sa plus haute expression d'art, sont assez forts, assez confiants, assez grands pour triompher de cette épreuve,et qu'ils le feront plus tôt et plus facilement qu'ils ne le pensent peut être.

Entre le souvenir d'un très beau concert à l'Harmonie, et l'espoir du concert annuel de l'Ecole de musique — qui est toujours de loin le plus remarquable de nos événements artistiques, — nous avons été heureux d'entendre, dans un cercle privé, de bonne musique de chambre. Nos quartettistes habituels, L. Kefer, A. Massau, A. Voncken et J. Kefer, nous ont donné le quatuor en *ré* majeur de Mozart, plein de cette gaieté, de ce charme doux et pénétrant si particulier à la nature d'un artiste sur lequel les événements extérieurs avaient si peu d'influence; comment, en effet, se douter qu'il écrivit ces pages charmantes à une des périodes les plus troublées et les plus tristes de sa vie?

L'andante du cinquième quatuor de Beethoven, dont certaines variations sont d'une si pure et si émouvante inspiration, le *Chant céleste* de Rubinstein, et le finale si affirmativement confiant du quatuor en *mi* de Mendelssohn ont achevé de conquérir un public admirablement préparé du reste, et qu'il fallait initier aux beautés classiques par des œuvres courtes et captivantes.

Nos quartettistes ont déployé une douceur inaccoutumée dans l'exécution de ces diverses œuvres.

La salle était trop sonore, et il fallait cette constante et impérieuse volonté de tendresse, si je puis m'exprimer ainsi, pour vaincre la crudité de son acoustique.

Cantatrice, Mlle Delgoffe, élève de notre Ecole de musique. Belle voix. Encore une jeune artiste dont on entendra parler.

Récemment, soirée au Cercle d'amateurs. Les amateurs s'y amusent à merveille et le public aurait mauvais goût d'être grincheux. Du reste, le public ne déteste pas que le son d'un quatuor soit porté à ses oreilles par l'entremise d'une vingtaine d'archets, très bien stylés et conduits, du reste.

Un double quatuor pour voix et archets de Beethoven (élégie sur la mort d'Eleonora Pasqualati) un intermède de Glazounoff, un menuet de Chérubini sont les choses que le public a le plus applaudies; et ce public a eu bon goût.



NOUVELLES DIVERSES

L'administration des Concerts-Colonne à Paris, fait annoncer une série de quatre concerts supplémentaires, dont l'intérêt exceptionnel ne peut manquer d'attirer un nombreux public.

Ces quatre concerts, qui auront lieu en mars et avril, seront dirigés : le premier, par Félix Mottl; le second par Hermann Levi ; le troisième, par Ed. Grieg, et le quatrième, par Ed. Colonne.

A Paris, la Société des compositeurs de musique met au concours pour l'année 1894 :

1° Un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. — Prix unique de 400 fr., offert par la Société ;

(Les parties séparées devront être jointes au manuscrit.)

2° Une œuvre symphonique développée pour piano et orchestre. — Prix unique de 500 fr. (fondation Pleyel-Wolff) ;

3° Une scène pour une voix, avec accomp

gnement de piano. — Prix unique de 200 fr., reliquat du prix de 500 fr. offert en 1893 par M. Ernest Lamy, et dont une partie a été distribuée à titre de prime attachée à deux mentions honorables.

On devra faire parvenir les manuscrits, avant le 31 décembre 1894, à M. Weckerlin, archiviste, au siège de la Société, 22, rue Rochechouart, maison Pleyel, Wolff et Cie.

Pour tous les renseignements, s'adresser à M. D. Belleyguier, secrétaire général, entrepôt de Bercy, pavillon Crépier.

Signalons la transformation et l'agrandissement de la *Revue Blanche*, une des plus vaillante revues de la jeune littérature, dans laquelle notre collaborateur Alfred Ernst écrit des articles de critique et d'esthétique musicale hautement appréciés.

La *Revue bleue*, de Paris, commence la publication en français d'une partie des Mémoires d'un *critique musical*, que M. Edouard Hanslick a donnés à la *Deutsche Rundschau*. Le feuilletonniste musical de la *Neue Freie Presse* n'est pas un écrivain sans talent et il a quelquefois de l'esprit. Mais on ne peut rien rêver de plus platement banal, de plus insignifiant que ces mémoires. C'est un chapelet de petites histoires sans sel, de propos enfilés à la suite les uns des autres et dénués de tout intérêt. On se demande ce qui a pu leur valoir l'honneur d'une traduction.

M. Colonne doit aller bientôt à Saint-Pétersbourg avec une troupe française, pour représenter *Faust*, *Sigurd*, *Samson*, la *Damnation de Faust*, *Werther* et *Lohengrin* avec Van Dyck. Puis il dirigera plusieurs concerts à Moscou.

Extrait d'une préface que M. Camille Saint-Saëns a écrite pour un recueil des pièces en vers de M. Augé de Lassus et où il déclare que les musiciens, fussent-ils lettrés, n'ont aucun droit sur le domaine de la littérature :

Depuis longtemps j'ai acquis la conviction de ne rien comprendre au théâtre.

Le premier coup m'a été porté, alors que j'étais encore enfant, pendant une représentation de *Don Juan* au Théâtre-Italien. Connaissant déjà l'ouvrage, j'étais dans l'anxiété de voir représenter la terrible scène finale. Quelle fut ma stupeur en voyant, à l'approche de cette scène, la salle se vider comme par enchantement, en constatant que ce qui était pour moi le point culminant du drame, le but auquel tendait l'œuvre entière, n'avait pour le public aucun intérêt.

Dès lors, j'eus l'intuition qu'il y aurait souvent entre le public et moi des malentendus. Le pressentiment ne s'est que trop réalisé. Que de fois ne m'est-il pas arrivé, au théâtre, de rire tout seul au milieu du silence général ou de m'ennuyer mortellement, entouré d'un public en convulsion de gaieté ! Je n'ose plus aller voir les pièces désopilantes, celles qui ont des centaines de représentations, tant je redoute de m'y décrocher la mâchoire, et je m'amuse franchement aux *Femmes savantes*, voire à *Athalie* ou à *Britannicus*, là où il est bon ton de s'ennuyer à périr.

Ces mille petites conventions du théâtre que vous connaissez, auxquelles on recourt parce que le public, paraît-il, ne saurait s'en passer, me font horreur ; et le pire est que cette horreur pour la banalité ne m'a pas tourné vers le mouvement contemporain, vers le théâtre réaliste ou mystique.

Les drames de Wagner ne m'intéressent que par leur côté musical, l'ibsénisme et ses dérivés me semblent des modes de l'aliénation mentale...

Signe des temps. — Les marchands de musique, qui se contentaient autrefois de vendre simplement de la musique, avec peut-être quelques accessoires, tels que métronomes et diapasons, agrandissent singulièrement le champ de leurs opérations. (Il n'y a pas de petits profits.)

Après s'être adjoint l'article lutherie, comme violons de pacotille, mandolines et guitares, voici maintenant la camelote de bazar. On peut voir à leur montre des tambourins, flûtes à l'oignon et trompettes de carton (plus cher qu'au bazar).

A bientôt, sans doute, la concurrence à l'épicier par un étalage de « pianos du pauvre », avec méthode soigneusement doigtée, etc.

Lisez-vous parfois les échos des soirées de musique dans le monde? Etonnant le nombre d'artistes éminents que leur grandeur empêche d'affronter le public, malgré le talent merveilleux que les chroniqueurs compétents leur reconnaissent.

Voyez un journal du boulevard : « Mme C... a interprété avec sa véhémente passion les admirables (!) chansons du jeune maître A. G... et a porté jusqu'à l'enthousiasme l'émotion en disant, comme « seule elle peut le dire », les *Deux grenadiers* et *J'ai pardonné* ».

N'est-ce pas un crime contre l'art que de tenir séquestré un talent pareil?

Autre écho :

« Chez la comtesse M..., on a entendu la jeune, jolie et déjà célèbre Jeanne B...; la maîtresse de la maison, une des cantatrices mondaines les plus réputées, a chanté avec Mlle K..., sa digne émule en talent, une valse à deux voix de la vicomtesse de G... »

Cela devait être ravissant. Malheureusement, un autre journal, mieux informé, dit laconiquement :

« La matinée chez la comtesse M... n'a pas eu lieu pour cause d'indisposition ».

Alors, cette valse? Des voix comme celles qu'entendait Jeanne d'Arc, sans doute!

BIBLIOGRAPHIE

La librairie de l'Art indépendant, 11, rue de la Chaussée d'Antin, à Paris, vient de publier une belle et luxueuse édition du Concert en *ré* majeur (op. 21), pour piano, violon solo et quatuor à cordes, de M. Ernest Chausson. Cette œuvre, dont nous avons déjà signalé les qualités dans le *Guide Musical*, est dédiée à M. Eugène Ysaye.

H. I.

VIENT DE PARAITRE, à l'imprimerie E. Blondiau, à Bruxelles, l'Annuaire de la section d'art et d'enseignement de la maison du peuple. Outre une courte introduction de M. Emile Vandervelde, indiquant le but de l'œuvre et résumant les travaux de l'année, cet annuaire renferme une série de pages originales, prose ou vers, études philosophiques ou littéraires, contes, nouvelles, signés des plus renommés noms belges, Camille Lemonnier, Demolder, Hubert Krains, Maeterlinck, Verhaeren, Francis Nautet, etc.

NÉCROLOGIE

Est décédé :

A Paris (Neuilly) M. Théodore de Lauzières-Thémines, qui fut longtemps critique musical à la *Patrie*. Il était âgé de soixante seize ans.

Descendant direct du maréchal Pons de Lauzières-Thémines, notre confrère, né à Naples, commença sa carrière littéraire en Italie C'est en 1853 qu'il vint à Paris, où il devint critique dramatique du *Réveil*, puis du *Pays*. On lui doit de nombreuses traductions italiennes et françaises.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

Opéra — Du 5 au 9 mars : Rigoletto et les Deux Pigeons. Faust. Lohengrin.

Opéra-Comique. — Du 5 au 10 mars : Carmen et Madame Rose. Fidès et l'Attaque du moulin. Fidès, Cavaleria rusticana et l'Amour médecin. Fidès, le Toréador et le Nouveau Seigneur. Fidès, Cavalleria rusticana et Phryné. Cavalleria rusticana, le Toréador et l'Amour médecin.

LES CONCERTS DU DIMANCHE

Conservatoire. — Concert de la Société : Symphonie en la majeur (Mendelssohn); les Bohémiens (Schumann); concerto pour hautbois (Hændel), M. Gillet; Fragments des Saintes-Maries de Mer (Paladilhe), soli par Mme Bosman, MM. Clément et Fournets; ouverture d'Egmont

Concert Colonne (Châtelet) : Le Requiem d'Hector Berlioz, avec le concours de M. Warmbrodt.

Concert Lamoureux (Champs-Elysées). — Symphonie en si bémol (Schumann); Jeanne d'Arc au bûcher, scène dramatique (Liszt), Mme Auguez de Montaland; Introduction et Rondo cappriccioso pr violon (Saint-Saëns), M. Lederer; Suite poétique pour orchestre (G. Galeotti), 1re audition; Rêves, poème (Wagner), Mme Auguez de Mantaland; Grande Marche de fête (R. Wagner).

Concert d'Harcourt. — Fragments des Maîtres Chanteurs de Nuremberg (R. Wagner), version française inédite de M Alfred Ernst : Eva, Mlle Eléonore Blanc; Walter, M. Gibert, de l'Opéra; Hans Sachs, M. Auguez.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 5 au 11 mars : L'Attaque du moulin. Relâche. L'Attaque du moulin. Lohengrin. Orphée et Cavalleria Relâche.

Théatre des Galeries — Sainte-Freya.

Alcazar royal. — Spectacle varié.

Salle de l'Alhambra. — Dimanche 11 mars, à 2 heures, concert dirigé par M. Siegfried Wagner; avec le concours de Mlle Kempees, cantatrice de la cour de Hollande.— Programme : Ouverture du Vaisseau-Fantôme (R. Wagner); les Anges, pantomime du conte féérique, Hænsel und Gretel (E. Humperdinck); les Rêves (R. Wagner), Mlle Kempees); Tasso, lamento e trionfo, poème symphonique (F. Liszt); Ouverture et bacchanale de Tannhæuser (R. Wagner); Siegfried-Idyll (R Wagner); Prélude et finale de Tristan et Iseult (R. Wagner), Mlle Kempees.

Exposition de la libre esthétique. — Concert du quatuor Ysaye. — Jeudi 15 mars : Onzième quatuor (op. 95) en fa min. (Beethoven); quatorzième quatuor (op. 131) en ut dièze mineur (Beethoven).

Salle de la Grande-Harmonie. — Jeudi 15 mars, à 8 heures du soir, grande soirée musicale donnée par Mlle Julia Milcamps, cantatrice, prix de S. M. la reine des Belges et 1er prix du Conservatoire de Bruxelles, avec le concours de Mlle Lotty Ruëgger, violoniste; Elsa Ruëgger, violoncelliste; Wally Ruëgger, pianiste Jeanne Dubreucq; MM. Franz Pieltain, basse chantante; V. Massagé, accompagnateur. — Trio en ré mineur (Mendelssohn), Mlles Lotty, Elsa et Watty

Ruëgger; la Jolie Fille de Perth (Bizet), M. Pieltain; Fantaisie (Servais), Mlle Elsa Ruëgger; grand air de Suzanne (Paladihle), Mlle Milcamps; 4e concerto (Vieuxtemps), Mlle Lotty Ruëgger; Monologue, Mlle J. Dubreucq. — Nymphes et Sylvains (Bemberg) Mlle J. Milcamps; Albumblatt (Wagner), Mazurka (Wieniawski (Mlle Lotty Ruëgger); les couplets de Vulcain (Gounod), M. Pieltain: Audacht, — Reigen (Popper), Chant d'amour, avec accomp. de violonc. (Hollmann), Mlle Milcamps; Monologue, Mlle J. Dubreucq; Duo de Galathée (Mlle Milcamps et M. Pieltain).

Berlin

Opéra-Impérial. — Du 5 au 11 mars: Les Medici. Fra Diavolo. Falstaff et Puppenfee. Les Medici Falstaff et Noce slave. Concert de la Chapelle. Obéron. Les Medici.

Théatre Friedrich Wilhelmstadt. — La Chasse au mari

Vienne

Opéra Impérial. — Du 5 au 12 mars: Le Baiser et le Diable au couvent. Coppelia et I Pagliacci. Sainte Elisabeth (de Franz Liszt); le Baiser et le Diable au couvent Faust. Tristan. Le Freyschütz. La Reine de Saba.

An der Wien. — Le Maître de forges Le Mikado. Le baron des tsiganes. Les Noces d'un réserviste. Sang de hussard.

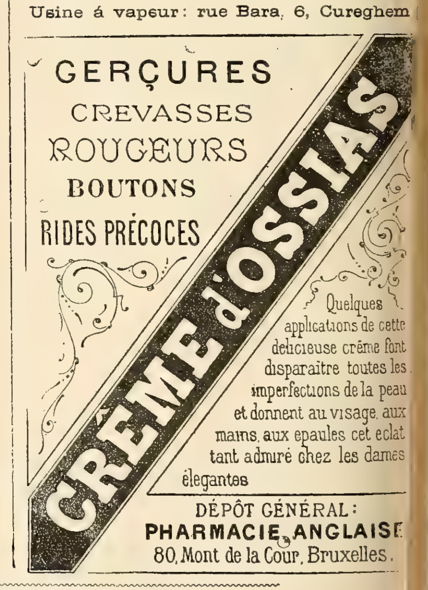
Dresde

Opéra. — Du 6 au 11 mars : Margarethe (Faust). Pagliacci et Puppenfee. Fra Diavolo. La Walkyrie. Obéron.

Munich

Opéra. — Du 11 au 18 mars : Faust (Gounod). Le Vaisseau-Fantôme (avec M. Reichmann). Egmont. Wieland le forgeron (Jeuger), première. Tell. Concert de l'Académie musicale : Franciscus (Edgard Tinel).





Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 18 Mars 1894 — NUMÉRO 12

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 12. 18 mars 1894.

UN LIVRE SUR TRISTAN





MAURICE KUFFERATH vient d'ajouter un cinquième volume (1) à la série d'études historiques et esthétiques qu'il consacre au Théâtre de Richard Wagner, de *Tannhæuser* à *Parsifal*, car il élimine les œuvres de jeunesse et de préparation, non pas certes qu'il les juge indignes de critique ou en méconnaisse l'intérêt précurseur et même, pour plus d'une page, la valeur intrinsèque, mais, si elles lui fournissent de ci de là des arguments et des rapprochements, elles ne cadrent pas avec son plan d'ensemble, qui embrasse l'art de Wagner de sa première manifestation décisive jusqu'à son épanouissement définitif, jusqu'à son apogée. Déjà, il nous a donné, — je suis l'ordre de publication, — la *Walküre, Parsifal, Siegfried* et *Lohengrin*. Voici venir *Tristan et Isolde*. Si l'on veut savoir comment ces ouvrages de M. Maurice Kufferath sont appréciés par ses pairs, il suffira de citer cette note de l'un d'eux, M. Alfred Ernst. Dans son livre récent sur l'*Art de Richard Wagner* (2) dont la première partie a pour objet « l'œuvre poétique », au chapitre : « Transformation et création », — transformation des vieilles légendes par le génie créateur du poète, — M. Ernst s'exprime ainsi :

En français, M. Maurice Kufferath a entrepris de traiter méthodiquement la question des origines, drame par drame ; sa tâche est trop avancée, trop bien faite, d'autre part, pour que j'aie le goût de la reprendre ici ; aussi me suis-je placé à un point de vue sensiblement différent ; mais je signale comme très remarquable la série de ses livres, et spécialement les deux volumes consacrés à *Parsifal* et à *Lohengrin*.

L'éloge est d'autant plus précieux que M. Alfred Ernst compte parmi les commentateurs les plus autorisés de Wagner et de son œuvre.

Le procédé de composition de M. Maurice Kufferath lui fait une place à part dans la grande armée internationale des exégètes wagnériens. S'il a une vue générale, et si elle lui est toujours présente au cours de ses études dispersées, très documentées d'ailleurs et très informées, sa méthode est essentiellement celle du journaliste, non pas seulement parce qu'elle est analytique plutôt que synthétique, mais surtout parce qu'elle est dominée et suggérée par l'actualité. L'ordre de publication est caractéristique à cet égard. On va jouer la *Walküre* à Bruxelles : il commence par la *Walküre*, et son étude paraît à la veille de la première représentation. Si de la *Walküre* il passe à *Parsifal*, attendant quelque autre occasion pour se remettre au *Ring*, c'est que, les Concerts populaires donnant un acte du dernier ouvrage de Wagner, il a été appelé à collaborer à l'exécution en fournissant aux chanteurs une traduction rigoureusement rythmique du texte ; de là à coordonner des notes dès longtemps recueillies, il n'y avait qu'un pas ; et de là son *Parsifal*, qui ne tardait pas à obtenir les honneurs d'une seconde édition. Mais Paris annonce *Lohengrin ;* l'actualité le ressaisit et le chevalier au cygne a sa monographie. Retour à la Tétralogie quand la Monnaie s'attelle à *Siegfried*. Cette année, elle se décide à risquer *Tristan*, et la pre-

(1) *Tristan et Iseult.* Paris, Fischbacher ; Bruxelles, Schott frères ; Leipzig, Otto June.

(2) Paris, librairie Plon.

mière est promise pour le 21 mars. Notre esthéticien journaliste est prêt, et son livre s'étale aux vitrines des libraires avant le lever du rideau, parce que le journalisme contemporain estime n'avoir rien fait pour l'actualité s'il ne l'a devancée.

Pareille méthode serait périlleuse, si elle était viciée par l'improvisation et la compilation. Mais le danger est écarté. Il y aura tantôt vingt ans que ce journaliste vit et pioche l'art de Wagner. Il l'a étudié pour son compte, parce qu'il l'aimait, parce que cet art sphinx lui proposait tout un chapelet d'énigmes dont sa curiosité s'était juré de trouver le mot. L'actualité a déterminé l'impression de ses travaux, mais non pas ses recherches. A l'heure où elle sonnait à sa porte, il était armé de toutes pièces. Mais son métier quotidien n'en a pas moins influencé sa méthode. Ecrivain de loisir ou professeur renté par les contribuables, il eût commencé par le commencement, et peut-être concentré son effort sur une œuvre plus ramassée, au risque d'en retarder l'apparition. Stimulé, secoué, dérangé aussi par la sensation du jour, — du jour tyrannique, odieux à Tristan, le moins journaliste des héros, — il lui a fallu travailler en quelque sorte au drame le drame, comme on écrit dans la presse au jour la journée ; et, même s'il le regrettait, nous nous en féliciterions, car cette tyrannie du jour a imposé à sa méthode une originalité vivante et accessible, sans en compromettre l'unité, qui se reconstituera d'elle-même quand il se verra, non sans mélancolie, arrivé au terme de son exploration wagnérienne toujours déroutée, mais toujours active et joyeuse.

Une courte préface indique la marche que l'auteur a suivie dans cette étude sur *Tristan* : d'abord l'histoire de l'œuvre au point de vue biographique ; puis son histoire littéraire philosophique ; enfin son analyse dramatique et musicale.

De ce que nous appelons la biographie de l'œuvre, nous n'avons pas grand'chose à dire, puisque le *Guide musical* en eut la primeur. Nos lecteurs n'ont pas oublié cet intéressant exposé des circonstances au milieu desquelles fut conçu et achevé le *Tristan* de Wagner. Les écrits du maître, ses souvenirs, sa correspondance, celle de ses amis en ont fourni les données très habilement groupées et judicieusement appréciées. Qu'il nous soit permis seulement d'en retenir deux particularités qui éclairent certains points saillants du drame et de la partition elle-même.

Las de ne pas s'entendre, énervé par l'exil, redoutant pour son vaste *Ring* une proscription plus implacable encore, Wagner rêve un opéra facile à monter n'importe où. Et il choisit *Tristan!* Histoire simple, peu de personnages, presque pas de chœur, figuration nulle, donc peu de frais de costumes ; trois décors, cela ira tout seul. Mise en scène élémentaire. Un drame d'amour, qui ne comprend cela? Le théâtre italien s'en accommoderait, fût-ce au bout du monde. Et Wagner songe à une traduction italienne pour le théâtre de Rio-de-Janeiro... Plus tard, il est vrai, relisant sa partition avec quelques amis, il s'amusa tout le premier de cette naïveté. Ce projet, cependant, expliquerait une certaine teinture d'italianisme que M. Maurice Kufferath, comme M. Georges Noufflard (1), signale dans la partition. Avouons que cet italianisme nous échappe. S'il nous fallait chercher du méridional dans le *Tristan*, drame et musique, nous opterions pour l'Espagne. M. Ernst est de cet avis, au moins pour la musique (2). Wagner, nous dit-il, lisait Calderon en pleine composition de son *Tristan;* une lettre à Liszt en témoigne. Déjà, lorsque nous entendîmes *Tristan* pour la première fois à Bayreuth, en 1886, ce cri d'Isolde nous frappa : « Le plus accompli des hommes, le voir toujours près de moi sans amour, comment supporter un tel supplice ! » Et il nous rappelait (3) cet aveu de la très noble, très catholique et très vertueuse marquise d'Alcanizas à Mme d'Aulnoy, qui le recueille dans ses Mémoires sur la cour d'Espagne (fin du XVIIe siècle) : « Je l'avoue, si un cavalier avait été en tête-à-tête avec moi une demi-heure sans me demander les dernières

(1) *Richard Wagner d'après lui-même*, tome II. Paris, Fischbacher.

(2) *L'Œuvre poétique*, p. 228.

(3) Lettre à l'*Indépendance belge*, 2 août 1886.

faveurs, j'en aurais un ressentiment si vif que je le poignarderais si je le pouvais ». Poignard ou poison, *Todestrank*, cela se vaut. Voilà pour Isolde. Tristan, tout Breton qu'il est, n'en a pas moins d'espagnol et calderonien le souci constant de l'honneur, et la frénésie même avec laquelle il en déserte le culte, frénésie désespérée, bourrelée de remords inconscients, suscitée par une passion fatale, invincible qui d'emblée s'associe dans tout son être à la soif de l'anéantissement, met en valeur tout le prix qu'il attache à cet honneur qu'il trahit. Si enfin Taine a eu raison de dire du caractère espagnol (1) : « Ce qui le distingue entre tous les autres, c'est le besoin de la *sensation âpre et poignante* », on est fondé à relier à quelque inspiration d'Espagne, non seulement Tristan, Isolde et leur irrésistible amour jamais assouvi, si ce n'est dans la mort, mais aussi le déchaînement de sensations âpres et poignantes qui accuse dans la partition, et parfois avec tant de violence, ce caractère, ce besoin des deux héros, cet « état préféré » auprès duquel « tout est plat » pour eux comme pour les Espagnols de Taine.

De toutes les scènes de cette tragédie, celle qui donne la sensation la plus âpre et poignante est assurément l'agonie hallucinée de Tristan, au troisième acte. « Scène d'une longueur extraordinaire », le mot est de Wagner en personne dans ses « Souvenirs sur Schnorr », et tout concourt à justifier cette remarque d'un auteur non suspect : exigences scéniques, moyens vocaux du chanteur si héroïquement doué qu'il soit, capacité d'attention du public, capacité même d'émotion mise à une épreuve d'autant plus rude que ce public, conquis par les deux premiers actes, s'intéresse davantage au preux sans pareil, à son amour, à sa destinée, à ses souffrances. Wagner, il est vrai, n'a guère de préjugés traditionnels ; peu lui chaut de tendre les voix à les briser, d'opprimer son auditoire s'il le terrasse, et les proportions insolites d'un monologue ne sont pas pour l'inquiéter. Ici pourtant, nous le voyons bien près de reconnaître qu'il a dépassé sa propre mesure. D'où vient cela ? De ce que cette scène est « une tranche de la vie, » de la vie du poète ; de ce que Tristan n'est pas là pour exprimer, suivant les convenances du ténor, du public et de l'art policé, des plaintes, des aspirations et des angoisses fictives, mais pour confesser dans toute leur agitation morale et sensuelle les troubles d'une passion que Wagner vient de subir, tour à tour exaltée jusqu'au paroxysme par les joies qu'elle lui donnait et haïe jusqu'à l'horreur, jusqu'à la malédiction, — *Verflucht sei, furchtbarer Trank!* — pour les déceptions, pour les humiliations qu'elle lui infligea. C'est, je crois, M. H. S. Chamberlain qui le premier, dans la *Revue wagnérienne*, fit allusion à cet épisode tristanesque de la vie de Wagner. M. Kufferath l'effleure avec une discrétion voulue. Je n'y reviens que pour expliquer, par le débordement de la vie dans le drame et par le tumulte de sensations encore toutes frémissantes, la prolixité apparente d'une confession musicale qui aura été pour l'artiste une absolution.

L'histoire littéraire du drame wagnérien, ses rapports d'analogie ou de contraste avec la légende initiale toujours fraîche, et avec d'autres adaptations dès longtemps fanées, forme le chapitre capital du livre que nous signalons. L'auteur a déployé là une érudition égale à celle de son *Lohengrin* et de son *Parsifal*, et rien n'est plus attrayant que de remonter en sa compagnie jusqu'aux sources du sujet, pour revenir au drame, passant par toutes les imitations, altérations et restitutions qu'inspira l'antique donnée jusqu'au jour où Wagner l'incrusta, refaite à son image, dans un monument définitif; un voyage de Cornouailles à Zurich à travers les siècles, et quel chemin parcouru, alors que, du « sacrement d'amour » des trouvères du moyen âge, délicieuse trouvaille qui exorcise *Frau Minne* et baptise Vénus elle-même, nous aboutissons, avec Tristan, à la malédiction du philtre, c'est-à-dire de l'amour même, et avec Isolde à cette volupté suprême de la dissolution de l'être dans l'âme universelle ! Le chapitre philosophique n'est pas moins

(1) *Essais de critique et d'histoire.*

digne d'attention; il y a là une curieuse analyse comparative des variantes de la métaphysique de l'amour. Mais déjà ces deux chapitres, très importants et beaucoup plus développés dans le livre, furent résumés par l'auteur, au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, dans une conférence dont nous avons rendu compte ici même. On nous excusera donc de brûler ces deux étapes, d'autant que nous avons hâte d'arriver à la musique sans nous laisser intimider par la doctrine nouvelle qui tend à sacrifier en Wagner le musicien au poète.

Si M. Maurice Kufferath se contente de consacrer à la partition « une courte analyse » thématique et instrumentale, un courant très vif de sympathie musicale circule à travers son étude littéraire et dramatique, et, parmi les considérations que cette sympathie lui suggère, il en est deux qui nous paraissent avoir une grande portée critique.

« Ils m'ennuient avec leur *Tristan* », s'écriait un jour Wagner, maudissant le philtre d'adoration qui fait de ses disciples des copistes hypnotisés; « ces animaux-là ne comprennent pas que *Tristan*, c'était bon pour une fois; maintenant que c'est fait, n'y touchez pas et remontez aux maîtres. »

De cette boutade, dont il donne au surplus une version plus académique, M. Kufferath tire cette moralité musicale dont la tonique et la dominante sont irréprochables :

Il entendait prémunir ses disciples et, en général, les jeunes artistes contre l'imitation servile des formes particulières, des hardiesses harmoniques et, en somme, du style très tendu de cette œuvre. Il savait bien, lui, pourquoi dans cette partition il s'était servi, avec une prédilection très marquée, d'harmonies et de mélodies chromatiques, pourquoi il y modulait fréquemment d'une façon inattendue, pourquoi les altérations d'accords y sont si nombreuses et rapprochent des tonalités souvent très éloignées. C'est que la musique était destinée à exprimer des douleurs extraordinairement poignantes, une souffrance presque surhumaine. Et il pensait très justement qu'il ne fallait pas user de ces moyens exceptionnels à tout propos et les faire servir à la traduction de sentiments ou de situations fort éloignés de la tristesse profonde et tragique des amours de Tristan et Iseult.

Vous savez si la pensée du maître, finement analysée par le critique, a été comprise de la domesticité wagnérienne, car nous avons dans la musique un tas de larbins qui se flattent de rivaliser avec le patron en s'affublant de pièces dépareillées de sa garde-robe. C'est eux qui l'ennuyaient avec « leur » *Tristan*, d'autant que leur servilisme à tort et à travers lui prouvait leur profonde inintelligence de « son » *Tristan*. Mais ils ne comprendront jamais qu'à introduire en des bucoliques, même vaguement névrosées, l'âpreté poignante des sensations tristanesques, il sont aussi parfaitement absurdes que l'eût été Wagner, par exemple, adaptant à son *Tristan* le mode de composition de ses *Maîtres Chanteurs*, cet autre chef-d'œuvre qui vint le reposer et le distraire du précédent, lui permit de reprendre pied sur un sol plus plane et, tout en raillant les règles de la « tabulature », de s'en inspirer pour les renouveler et se renouveler lui-même.

Essayons de tirer une moralité littéraire d'une autre observation non moins juste de notre auteur. Il note dans le *Tristan* cette merveilleuse infiltration du poème dans la musique et de la musique dans le poème, tous deux inséparés, inséparables et, comme les deux héros, confondus sans nom dans le sein de l'amour, — *namenlos in Lieb' umfangen*, — et il écrit :

Ici la longue lutte entre les tendances souvent contradictoires du poète et du musicien a cessé... Il n'y a plus une disparate : condensation extrême de l'action, extension parallèle (en sens inverse) de la musique, poème issu essentiellement de l'âme de la musique, musique essentiellement issue de l'âme du drame, équilibre rigoureux et fusion complète des deux éléments, l'unité de l'œuvre est parfaite. La part du poète équivaut à celle du musicien dans la conception totale; il n'y a plus de distinction à faire entre l'un et l'autre; ils se confondent en se complétant, et celui-ci ne peut plus se concevoir sans celui-là. Ce que le poète ne peut qu'indiquer, le musicien achève de l'expliquer; et ce que le musicien est impuissant à rendre, le poète le dira explicitement.

Ces quelques lignes n'ont pas seulement

mérite de caractériser très exactement type accompli du drame lyrique où « deux courants d'inspiration » ne cessent de se pénétrer; elles nous expliquent en outre pourquoi la sympathie publique, en dépit des tambourinages, demeure indifférente à tant d'œuvres littéraires et de tentatives dramatiques, nobles d'intention, curieuses d'exécution, mais condamnées d'avance à la phtisie galopante qui suit les succès de coterie par le vice de leur principe absolument faux et mortel : le wagnérisme sans musique.

Mais ceci nous mènerait trop loin, et peut-être aurons-nous occasion de reprendre ce thème.

Notre auteur nous dit en sa préface que, pour éprouver une forte commotion à la représentation du drame, il n'est pas nécessaire de savoir tout ce que l'auteur a voulu y mettre, l'œuvre s'imposant par ses beautés seules. Et il semble insinuer avec une modestie excessive qu'il est parfaitement inutile de s'embarrasser de ce qu'il a voulu mettre, lui, dans son livre, et y a mis. N'en croyez rien.

Certes, Isolde et Tristan se suffisent à eux-mêmes, et, dans leur étrangeté hyperesthésique, ils sont trop imprégnés d'humanité simplifiée et condensée pour qu'on soit insensible à leur amour et à leur détresse, ignorât-on leur passé historique, demeurât-on réfractaire à certaines audaces, obscurités ou longueurs. Mais, à peine intéressé à leur aventure, on veut savoir, tout savoir, leur filiation littéraire et leur signification philosophique, le fond et le tréfond des intentions du poète et des arrière-pensées du musicien ; et ce tout, il y a cent façons de le dire, il y a autant de points de vue que de commentateurs, chacun d'eux apporte une lumière nouvelle, rend un service de plus à la compréhension collective en l'enrichissant de son interprétation individuelle. L'exégèse wagnérienne est inépuisable comme la critique homérique ou dantesque; elle se renouvelle incessamment comme la glose shakespearienne. De même que chaque année ajoute un rayon à la bibliothèque d'un *Faust* ou d'un *Hamlet*, de même on écrira longtemps encore des livres sur Wagner et sur *Tristan*, parce qu'il y a là tout une « Somme » à dégager, parce que personne ne saurait se flatter de dire là dessus le dernier mot, parce que chacun de nous a son Isolde qui ne détient qu'une parcelle de la vraie, mais une parcelle utile à l'édification de l'Isolde intégrale. Extraire ces parcelles avec adresse pour les sertir avec goût, en trouver qui aient échappé à ses devanciers, laisser à ses successeurs un guide et un exemple, telle est la tâche assumée par M. Maurice Kufferath, et le succès acquis déjà à ce cinquième volume sera pour lui un légitime encouragement à la poursuivre jusqu'au bout avec la même certitude et la même vaillance.

CHARLES TARDIEU.



LES MAITRES CHANTEURS

AUX CONCERTS D'HARCOURT





D'IMPORTANTS fragments des *Maîtres Chanteurs* composaient le programme du dernier concert d'Harcourt. Il faut d'abord rendre hommage à la somme de travail et de talent nécessitée par une telle entreprise. Non seulement on a entendu les parties orchestrales et chorales qui figurent souvent dans les grands concerts, mais encore des morceaux moins connus : le monologue et l'allocution de Sachs, le duo de Sachs et d'Eva, le discours de Pogner et même la mélopée du Veilleur. Un autre attrait, non le moindre, était l'inauguration de la traduction française nouvelle due à M. Alfred Ernst. Et j'ai hâte de le constater, cette traduction est heureuse en tout point et possède au plus haut degré la qualité nécessaire, indispensable : le rythme. L'accentuation se maintient exacte et rigoureuse sans une hésitation, et c'est grand plaisir d'entendre enfin une phrase française parallèle au texte musical, en suivre étroitement les sinuosités sans froissement et surtout sans notes parasites. Nous avons un moulage précis du vers allemand si librement coupé, d'allure imprévue et curieusement coloré; le traducteur s'est astreint

à reproduire autant que possible jusqu'à l'assonnance. Fort judicieusement, il garde seulement la rime dans les parties de coupe symétrique où l'oreille la réclame, en préférant s'appliquer à une juxtaposition rythmique absolument exacte dans les parties déclamées. Sans doute, l'aspect est un peu sec, télégraphique, mais à l'audition ce défaut disparaît par la justesse d'accent. M. Ernst a scrupuleusement conservé la disposition de rimes du texte allemand ; ainsi, dans le chant de présentation, aux mots : *Winternacht* et *gemacht* correspondent les rimes masculines : *tristes mois* et *cent fois;* or, sur la dernière syllabe de chacun de ces vers le musicien a placé *deux* notes (*ré-do* et *mi-ré*) ; et si l'allongement de la syllabe allemande est tolérable, le *oi-a* de la traduction est peu euphonique ; il nous eût paru préférable de placer soit une rime féminine, soit une sonorité plus vocale : à ce point de vue, la première strophe (*sourit-fleurit*) est mieux réussie.

Egalement dans le premier vers de la seconde strophe du *Preislied*, à la dernière syllabe de *ramenait* (sur les notes *ré-do*), la diphtongue *ai* sonne assez vulgairement.

Questions de détails que tout cela, que nous signalons en toute sympathie au sagace traducteur.

Par une coquetterie d'érudit, M. Ernst avait, sur le programme distribué, donné le texte allemand en regard de sa traduction, dont on pouvait ainsi contrôler la fidélité.

Néanmoins, la version de la phrase de Sachs, *Euch wird es leicht, mir macht ihr's schwer,* traduite ainsi : *Vous, tout contents, — moi, tout confus,* est un peu trop... nègre. Nul doute qu'à la retouche annoncée par le traducteur, ces légères taches ne disparaissent. Certes, la version française de M. Ernst est de haute probité et de grande valeur ; nous la souhaitons bientôt terminée et livrée à la publicité.

De l'exécution musicale des *Maîtres Chanteurs*, il faut louer la bonne volonté et le désir ardent de bien faire déployés par chacun. La préparation était manifestement insuffisante ; l'hésitation sur le sens précis, le débit incolore de l'orchestre ou des solistes, laissant insoupçonnées d'évidentes intentions du compositeur, marquaient assez la hâte des études, trop superficielles encore pour affronter l'exécution publique.

L'interprétation de l'ouverture ne nous a plu que médiocrement. Question des mouvements, qui paraissent cependant tellement indiqués d'eux-mêmes par le caractère des thèmes qu'on ne puisse différer d'avis, semble-t-il, sur vitesse à leur assigner. Que de dissentimen possibles pourtant ! M. d'Harcourt prend mouvement initial de l'ouverture non p *allegro maestoso*, mais *andante;* les dévelo pements après la huitième mesure n'en fini sent plus, se traînent lourdement; l'allure ne doi elle pas être rude plutôt que large ? Le secon thème (hautbois, flûte, etc.) est bien mieux da le sentiment. Puis, en revanche, voici le thèm de la marche ou de la bannière un peu vite (l cuivres font des croches pointées au lieu d noires tenues et les contrebasses escamote les « fusées »). Trop rapide également le thèm d'amour de Walther (en *mi*), malgré l'indica tion expresse de « retenir un peu l'allure », pou donner un caractère plus *cantabile* à cett phrase. Et pas assez *scherzando*, pas asse léger l'épisode comique ; c'était confus plu que de raison, cela calomniait les bons maître pédants ; la satire était trop grosse. Mieu rendue la partie finale, avec les deux thèmes d Walther et des maîtres superposés ; mais pou quoi cette strette à l'italienne, tout à la fin après la dernière exposition du thème des maî tres ? La conclusion ne s'indiquait-elle pa large, affirmative, pour se souder sans heur au choral de Saint-Jean. Celui-ci a été bie scandé par les chœurs.

Le discours de Pogner n'a pas produi grande impression. M. Auguez était ma disposé — il avait demandé l'indulgence d public, — et l'orchestre a trop accompagné l'allure fut languisante. M. Gibert qui a chant le rôle de Walther, a montré de sérieuses qua lités de musicien ; sa voix accoutumée aux into nations élevées du répertoire se sent mal à l'aise dans la déclamation des notes d *medium;* vienne une phrase plus chantante, i se ressaisit. L'organe est bien timbré surtou dans le registre aigu. En résumé, les trois air de Walther ont été dits dans un sentimen assez juste, en tenant compte, comme pou toute l'exécution du reste, de l'insuffisance de la préparation. Notons l'exposé de la *tabulature :* M. Sureau-Bellet, qui chantait Kothner, m'a paru le mieux dans la situation : il fut important et redondant à souhait. Peu après, il disait la mélopée du Veilleur ; sa voix forte et fruste encore était couleur locale.

Quant au duo entre Sachs et Eva, il est vraiment impraticable sans le secours de la scène. Mlle Blanc et M. Auguez s'en sont bien acquittés sans doute ; mais toute la finesse, l'émotion, la bonhomie disparaissent sans le jeu que la musique souligne.

Le quintette a été bissé ; il avait du reste bien marché. Suivaient la Danse des Apprentis, l'Entrée des maîtres où les cuivres ont traîné, le Choral dans lequel les chœurs ont brillé, mais la mesure a hésité ; enfin, le finale sans la coupure usitée au concert : très bon effet sur le public qui a rappelé tout le monde, M. d'Harcourt en tête.

Malgré les imperfections constatées, il faut rendre hommage à l'initiative éclairée de M. d'Harcourt, et louer son infatigable ardeur. M. R.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Comme *Espana* mit en évidence Chabrier, *Mandolinata* a fait émerger le nom de Paladilhe. Cette gracieuse et alerte mélodie fit fureur dès le début ; les concerts, les salons s'en emparèrent. Saint-Saëns s'en enthousiasma et l'exécuta lui-même, arrangée pour le clavier. Ce succès mit un peu dans l'ombre les autres œuvres du compositeur, qui fut un véritable petit prodige, puisqu'il n'avait pas seize ans lorsqu'il remporta, en l'année 1860, le premier grand prix de Rome avec la cantate *Ivan IV*.

Il est né à Montpellier, le 3 juin 1844. Aussi, est-ce à Mgr de Floverié de Cabrières, évêque de Montpellier, et à la Société de Saint-Jean, qui exécuta pour la première fois, en avril 1892, les *Saintes Maries de la mer,* qu'il a dédié cette nouvelle œuvre.

Tirées d'une légende provençale par M. Louis Gallet, les *Saintes Maries de la mer* sont divisées en quatre parties, dont les deux dernières seulement ont été exécutées au Conservatoire, les 4 et 11 mars 1894. La première est consacrée à la Résurrection. Les trois Maries (Marie-Madeleine, Marie-Salomé, Marie-Jacobé) vont, sur l'ordre de l'ange, annoncer la bonne nouvelle à Pierre et aux apôtres. Dans la seconde, les apôtres et les fidèles sont réunis dans la maison de Lazare, à Jérusalem ; ils se préparent à se disperser pour prêcher la doctrine du Christ, lorsque les Pharisiens envahissent la demeure. Les saintes refusant de faire connaître la retraite de Pierre, les Pharisiens s'emparent d'elles et de leurs compagnons, puis les abandonnent aux périls de la mer dans une barque sans voiles et sans avirons.

En pleine mer, tel est le titre de la troisième partie. Les trois Maries et leurs compagnons, réunis dans la barque, célèbrent la gloire du Créateur. Mais, tout à coup, un vent violent s'élève; des nuées épaisses envahissent la barque ; les éclairs sillonnent la nue. La voix de Jésus se fait entendre et rassure les voyageurs. Bientôt la tempête s'apaise et la barque aborde en Provence.

La quatrième partie nous montre les trois Maries et leurs compagnons s'avançant au milieu du peuple païen, célébrant la fête de Pan. Lazare proclame la foi chrétienne et ses compagnons refusent de sacrifier aux faux dieux. La foule les menace ; mais bientôt, entendant les paroles des chrétiens et Lazare faisant jaillir de la terre une source miraculeuse, les païens se convertissent.

M. E. Paladilhe a traité ces différentes scènes en habile muscicien : son orchestration est toujours claire, bien que visant à l'effet et quelquefois recherchée ; dans certaines parties l'élément mélodique accuse du tempérament. Et, cependant, de l'ensemble de l'œuvre se dégage une impression de monotonie et un manque de personnalité. Telles pages rappellent manifestement la manière de Gounod ou celle de Massenet. L'auteur a fait intervenir le grand orgue, voire le piano qui ne fait souvent que doubler les autres parties de l'orchestre ; il laisse également apparaître tel ou tel instrument à découvert. Voilà donc une partition mûrement étudiée et dont, en somme, le travail est louable. Des deux scènes exécutées au Conservatoire, c'est la dernière, « En Provence », qui a été le mieux accueillie. On a notamment trouvé beaucoup d'entrain et de couleur au chœur du début « Dans la vigne », et un sentiment chaleureux à l'air « Sa main sur moi s'est étendue », admirablement chanté par Mme Bosman. Les autres rôles étaient intelligemment tenus par MM. Fournets et Cornubert.

Dans le même concert, ont été entendus la toujours jeune symphonie en *la* majeur de Mendelssohn, le chœur si pittoresque de Schumann, les *Bohémiens*, un concerto pour hautbois de Hændel, exécuté en divine perfection par M. G. Gillet, et enfin l'ouverture *d'Egmont.*

HUGUES IMBERT.

⚜

Vendredi soir a eu lieu à l'Opéra la première de *Thaïs* de MM. Léon Gallet et J. Massenet. Simple succès d'estime. Notre collaborateur Marcel Remy rendra compte de cette première dans le prochain numéro.

⚜

M. Eugène Gigout a donné, le 15 mars, à la salle d'Harcourt, le huitième et dernier de ses intéressants récitals d'orgue. Il s'est évertué à faire entendre les œuvres anciennes, connues ou inconnues, comme les œuvres les plus moderne; et le programme de sa dernière séance est pour ainsi dire le reflet des précédentes. C'est ainsi qu'à côté des vieux maîtres comme Frescobaldi (1587-1651), J.-S. Bach (1685-1750), Hændel (1685-1759), figurent d'abord les compositeurs célèbres du XIXe siècle, Mendelssohn, Berlioz, puis Saint-Saëns, G. Fauré, E. Gigout, et enfin les plus jeunes dans la carrière, L. Boelmann, Guy Ropartz. Le nom de Niedermeyer (1802-1861), qui fut le premier professeur de M. E. Gigout, n'a pas été oublié.

Il n'est que juste d'ajouter que dans chaque séance a été inscrit un numéro d'improvisation. Cet art, qui fut par excellence celui des organistes de tous les temps et surtout de l'époque de J.-S. Bach, ne doit pas être négligé, et c'est faire acte de justice que de lui donner, comme l'a fait M. Gigout, une place importante dans ses récitals. Au temps de Noël, il a pris comme thèmes les douces et naïves mélodies de nos anciens noëls. Dernièrement, c'est à *Parsifal* qu'il emprunta ses sujets d'improvisations. Le huitième récital a été donné avec le concours de Mme Gramaccini-Soubre, Mlle Mary Ador, MM. P. Viardot et Jandelli.

La série d'auditions données par M. E. Gigout ne sera pas restée infructueuse pour l'art. Aussi l'excellent et savant organiste les renouvellera-t-il l'année prochaine. Nous les suivrons avec le plus vif intérêt. H. I.

⚜

Septième concert historique, à la salle d'Harcourt. Trois noms sur l'affiche : à côté de l'art patricien, byronien de Weber, à côté de l'angélique Schubert, ce tempérament nostalgique d'une frappante analogie avec César Franck, les grossières gasconnades, les facéties d'homm[e] bien nourri du « Cygne de Pesaro ».

L'ouverture de l'*Italienne à Alger* ou [le] *Train qui passe et repasse*. Mais où diable s[e] dissimule cette *mélodie* dont le maître avait [le] secret ? J'ai entendu un bruit confus, des *cre[s]cendo* boursouflés, un grésillement de violons [et] de flûtes ; et quelle orchestration ! les sonorit[és] pataudes, sales, le timbre des instruments ten[u] à plaisir, ridiculisé, étriqué.

L'air de *Sémiramis*, le recueil le plus parfa[it] des poncifs, des pont-neufs ; la *Prière d[e] Moïse*, une sorte de complainte en trois o[u] quatre couplets avec refrain (celui-ci en m[a]jeur) ; le trio de *Guillaume Tell* (pour troi[s] voix de femme) qu'on supprime généralemen[t] tant il est insignifiant avec son grotesqu[e] accompagnement d'instruments à vent.

N'insistons pas sur ces misérables compos[i]tions, sur ces vulgaires mélasses qui empesten[t] le rance, le moisi, la poussière.

De Schubert, l'*Agnus* de la messe en *m[i]* bémol, pas ce qu'il a fait de plus élevé, l'*An[]dante* de la symphonie inachevée et trois *lieder* chantés par Mlle Blanc : l'*Attente*, *Son imag[e]* et la *Jeune religieuse*, ce dernier lied déclam[é] sans passion, tandis que le premier était bie[n] dans le sentiment voulu. Des fragments d'*Ob[é]ron* de Weber terminaient la soirée. M. R.

⚜

Au concert d'Harcourt du 11 mars, très v[if] succès pour la petite pianiste Berthe Balthaza[r] Florence. Le petit prodige a émerveillé [et] charmé l'auditoire en jouant avec un br[io] remarquable l'*Andante Spianota* et la valse e[n] *ré* bémol de Chopin, la *Tarentelle* et la *Ser[e]nata* de Moszkowski, etc.

Le talent de Berthe Balthazar est absol[u]ment stupéfiant ; ses petits doigts parcouren[t] avec une agilité surprenante le clavier, [le] rythme est observé de la façon la plus rigo[u]reuse, les *forte* sont pleins de vigueur.

La grande sœur de la mignonne pianist[e] Mlle Clotilde, qui, elle, a déjà une réputatio[n] méritée de violoniste, a été également tr[ès] applaudie dans le *Zigeunerweisen* de Sarasat[e] la *Berceuse de la vision d'Harry* et l'*Inte[r]mezzo* de la composition de son père, enfi[n] dans une des *Danses hongroises* de Brahm[s] transcrite par Joachim.

⚜

Vendredi dernier, à la salle Erard, troisièm[e] séance de musique de chambre donnée p[ar] M. et Mme Carembat. Programme classiqu[e] la sonate à Kreutzer, la sonate en *si* bém[ol] pour piano et violoncelle de Hændel, le trio [...]

mi bémol pour piano, violon et alto de Mozart, et le quatuor (op. 3) de Mendelssohn pour piano et cordes. M. Carembat a développé, dans la sonate à Kreutzer, toutes les ressources de son jeu impeccable, enlevant avec une étonnante virtuosité les difficultés du premier morceau et les belles variations du second : c'est la perfection. Mme Carembat nous a fait un plaisir extrême ; son talent est une heureuse synthèse de grâce et de vigueur ; c'est un véritable tempérament d'artiste, affiné par de solides études ; son mécanisme parfait lui permet d'aborder sans effort apparent les passages les plus scabreux. En somme, grand succès pour ces artistes, auxquels il est juste d'associer MM. Bailly et Casella, qui prêtaient leur concours pour les parties d'alto et de violoncelle et les ont exécutées avec leur talent habituel.

D.

Nous avons eu plaisir à entendre de nouveau, au concert donné par MM. A. Lefort, Casella, Giannini et Tracol, le vendredi 9 mars, à la salle de la Société de géographie, les *Trois Novellettes* pour quatuor à cordes d'A. Glazounow.

Le quatuor Lefort a interprété cette œuvre du jeune compositeur russe avec une verve toute particulière, notamment la Valse et l'Orientale ; c'est une interprétation qui ne manque pas de piquant, mais qui est différente de celle que nous avions pu constater à une séance de la salle Erard (Concerts Philipp). Mme George-Hainl a interprété magistralement le concerto pour piano en *ré* majeur de J.-S. Bach et le septuor pour piano, trompette et instruments à cordes de Saint-Saëns, secondée par MM. Teste, Lefort, Tracol, Giannini, Casella et de Bailly. Mme Lazzari a fait entendre plusieurs morceaux pour chant de Bach, Campra... et de MM. de Bréville et Sylvio Lazzari. Mme Lazzari est excellente musicienne, mais le volume de sa voix est peu considérable et l'émission est souvent pénible. Il est vrai que les morceaux qu'elle avait choisis offraient de réelles difficultés.

Le quatuor à cordes en *ré* mineur de Mozart a été très finement rendu par les quartettistes Lefort, Tracol, Giannini et Casella.

A la troisième matinée de M. J. White, le succès a été pour le premier trio pour piano, violon et violoncelle de Saint-Saëns, la sonate pour piano et violon de César Franck, la sonate pour violoncelle (nº 6) de Boccherini, et le 10e quatuor de Beethoven. On a applaudi vivement les interprètes, MM. White, Casella, Tracol, Trombetta et Mme Ferrari. Il ne faut pas oublier Mme Paula Balliste, qui a chanté un arioso de L. Delibes, *Malgré moi* de G. Pfeiffer, et l'air d'*Hérodiade* de Massenet.



M. Félix Mottl, le célèbre chef d'orchestre du théâtre grand-ducal de Carlsruhe, est arrivé vendredi matin à Paris et a commencé immédiatement les répétitions pour le concert qu'il doit diriger aujourd'hui même au Châtelet, et dont on trouvera le programme plus loin (voir le répertoire).

Le second concert extraordinaire organisé par M. Colonne, sera, on le sait, dirigé par M. Hermann Levi et aura lieu le vendredi-saint. Le programme sera composé d'œuvres de Wagner et de Beethoven.

Le troisième concert (22 avril), sous la direction de M. Edouard Grieg, sera exclusivement consacré à l'audition de ses œuvres.

Le quatrième et dernier concert (29 avril), sous la direction de M. Colonne, sera consacré à H. Berlioz.



Mentionnons pour mémoire seulement l'audition de l'*Alceste* de Gluck organisée par la Société nouvelle de musique classique, au théâtre Moncey :

La désillusion a été grande ; l'insuffisance de l'exécution et l'inexpérience des interprètes ont dépassé les bornes permises.

Glück avait dit dans son épitre dédicatoire d'*Alceste :* « Lorsque j'entrepris de mettre en musique cet opéra, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des chanteurs avait introduits dans l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus beau des spectacles, avait fait le plus ennuyeux et le plus ridicule. »

Si l'ombre de Glück a pu assister à la représentation de cette semaine, elle a dû être médiocrement satisfaite du résultat.



La maison Mackar et Noël, à Paris, vient d'acquérir la propriété des fonds J. Hieland et Th. Michaelis, qui comprennent nombre d'ouvrages à succès pour piano et chant.



BRUXELLES

Foule énorme, cohue bruyante au concert dirigé par M. Siegfried Wagner, dimanche dernier, au théâtre de l'Alhambra. La salle était absolument comble. Public du reste très mêlé, où l'amateurisme salonnier coudoyait le snobisme bavard du monde de la Bourse. Peu de véritables connaisseurs, mais ceux-là étaient de marque, — MM. Gevaert, Peter Benoit, Ferd. Kufferath, Gustave Huberti, Dr Jorissen, de Liége, Lascoux et Chevillard, de Paris, etc. — et ils ont fait au jeune chef d'orchestre un accueil qui le dédommagera des lourdeurs brabançonnes de la critique musicale à un sou.

M. Siegfried Wagner a révélé dans cette séance des facultés remarquables et tout à fait exceptionnelles de chef d'orchestre. Ce qui caractérise plus particulièrement sa manière, — car il se marque déjà un commencement de personnalité en sa direction, — c'est un mélange très curieux et bien intéressant de fermeté rythmique alliée à une souplesse extraordinaire dans l'accentuation de la mélodie. Il n'astreint pas le chant à la carrure immuable de la mesure, et cependant il ne laisse pas un instant s'obscurcir le sens du rythme. C'est là une faculté très rare et qui est la révélation en lui d'un sentiment artiste très droit et très pur. Avec cela, de la vivacité, de la fougue, un certain emportement volontaire qui place intelligemment les accents énergiques et groupe les nuances d'une façon caractéristique. La sûreté absolue, l'autorité, fruits de l'expérience, s'ajouteront plus tard aux qualités dès à présent acquises. Il serait injuste de les exiger d'un jeune homme de vingt-cinq ans, qui débute dans cette carrière si nouvelle, dans cette virtuosité née d'hier : l'art de diriger l'orchestre.

Combien de ceux qui ont l'autorité et l'expérience n'ont pas, en revanche, les dons naturels le fin sentiment des nuances, la compréhension claire de la polyphonie instrumentale qui nous ont charmé dans M. Siegfried Wagner. Il s'est produit un accroc dans le *Siegfried Idyll*, l'œuvre que le jeune chef d'orchestre avait le plus caressée ; l'un des bassons a obstinément donné une note qui n'était pas dans l'harmonie, au passage où les bois établissent la transition entre la première et la seconde partie. Si cette faute n'est pas un acte de mauvais gré — instigué par quelque sénile envie, — c'est une inadvertance si grossière qu'elle déclasse son auteur et devrait le faire renvoyer dans quelque compagnie de discipline musicale. Il a suffi de cet accident pour rompre le charme. La fin du morceau, toutefois, a été très poétique dans sa douceur vaporeuse et comme imprégnée de rêverie. Il y a eu là une nuance d'interprétation que ne nous avaient révélée ni Mottl, ni Hermann Levi dans leurs récentes exécutions. Très intéressante aussi, l'interprétation du poème symphonique de Liszt, le *Tasse*, brillante improvisation orchestrale, que M. Wagner dirige avec une grande liberté rythmique, enflant ici la phrase, la précipitant ailleurs pour entraîner finalement l'orchestre, à toute envolée, dans la strette. Mais ce qui nous a le plus séduit, c'est l'ouverture et la Bacchanale du *Tannhœuser*, l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* et enfin le prélude de *Tristan*, interprétés d'une façon très dramatique, avec de vigoureuses oppositions d'accents, mettant en relief les divers épisodes de la composition selon leur sens poétique. J'ai particulièrement goûté le prélude de *Tristan*, moins violent que sous la direction de Mottl, mais d'un sentiment plus intense dans l'intimité, et rendu musicalement d'une façon supérieure par la prolongation très habilement soutenue du crescendo qui commence au trait des violons en tierces pour aboutir au fortissimo à la dernière entrée du thème du Désir dans les cuivres. C'est là véritablement le point culminant du prélude. Presque toujours l'orchestre en est déjà arrivé au *fortissimo* vingt mesures avant ce passage, ce qui est un véritable non-sens. Ainsi même, de ce jeune chef d'orchestre « inexpérimenté », nos capellmeister les plus autorisés auront pu apprendre une nuance intéressante et bonne à retenir.

En somme, cette première apparition de M. Siegfried Wagner à la tête de l'orchestre bruxellois s'est terminée triomphalement pour le jeune artiste, qui a été très acclamé à la fin du concert et rappelé quatre fois. Ce premier succès à l'étranger sera certainement pour lui un souvenir agréable, quand arrivé au summum de la virtuosité directoriale pour laquelle il manifeste de si remarquables dispositions, il se reportera à l'époque de ses débuts. Et nous comptons bien le revoir à Bruxelles, où il se sera acquis, par sa juvénile gaîté, par son aménité, sa simplicité, par sa modestie distinguée, de nombreuses et vives sympathies.

Tout l'intérêt de la séance de dimanche, c'était lui naturellement. On a fait néanmoins bon accueil à Mlle Kempees, qui a chanté non

sans talent les *Rêves* et le *Liebestod* d'Iseult. Notons encore le succès du fragment de *Hænsel et Gretel* de M. Humperdinck. C'est une très jolie pièce orchestrale, très finement instrumentée, d'un caractère très simple à la fois et très poétique. Pour la faire complètement apprécier du public, il eût fallu, au programme, l'explication de la pantomime qu'elle accompagne. Les musiciens en ont goûté tout de suite les mérites de style et de facture.

MAURICE KUFFERATH.



La première de *Tristan et Iseult* qui devait avoir lieu le lundi 19 mars, est reportée au mercredi 21.

La répétition générale est fixée à lundi. Vendredi on a fait la répétition des décors.



La troisième séance du quatuor Ysaye a été consacrée à trois œuvres de haute envolée : le dernier quatuor de César Franck, le quatorzième quatuor de Beethoven (op. 131) et — joué par M. Ysaye avec une maestria et une virtuosité incomparables, — *Sarabande, Gigue* et *Chaconne*, de la sonate en *ré* mineur, pour violon seul, de Bach. Trois œuvres uniques, pures merveilles d'art, également supérieures toutes trois dans des données différentes : car César Franck dans ce dernier et profond quatuor en *ré* est bien près de toucher à Beethoven; et Beethoven dans cette œuvre 131 est bien près d'être aussi moderne que le plus avancé des maîtres contemporains, seulement avec ses grandes idées en plus; et entre les deux, le bon vieux Bach, avec son inégalable fécondité de rythmes, de combinaisons et sa richesse d'harmonies plane comme le génie absolu des poèmes sonores. Programme exceptionnel en un mot, exécuté par des artistes exceptionnels, car ce quatuor d'Ysaye est, lui aussi, une chose sans seconde. Ç'a été pour Ysaye tout d'abord — *quià nominatur leo*, — pour son second Crickboom, pour l'excellent altiste Van Hout et pour Joseph Jacob, le nerveux violoncelliste, un triomphe égal et partagé.

M. K.



Une foule aussi nombreuse que choisie se pressait vendredi soir dans la salle de la Galerie moderne, non pour entendre des artistes fameux amenés à Bruxelles à grands frais, mais simplement pour écouter quelques jeunes filles du monde, élèves de M. Kefer.

Un programme éclectique et intelligemment composé nous a permis d'applaudir, tour à tour, d'excellents amateurs et de véritables artistes. Un concerto pour deux clavecins avec accompagnement d'orchestre de Bach a été exécuté par Mlles Gabrielle Barbanson et Marie Halot avec un juste sentiment des nuances et beaucoup de clarté. Mlle Ladeuze, pour qui les difficultés techniques n'ont plus de secrets, a joué avec brio une fantaisie chromatique de Bach. Enfin, Mlle Jeanne Barbanson a charmé par la finesse du doigté, la délicatesse du toucher et la beauté du son. Mais le triomphe de la soirée a été pour Mlle Van Nuffel d'Heynsbroeck, qui s'est révélée véritable artiste : par l'intelligence de son interprétation, la sûreté et la puissance de son jeu, elle a absolument transporté l'auditoire. Est-il nécessaire d'ajouter que cette intéressante audition était organisée au profit d'une œuvre de charité à la tête de laquelle se trouvent les exécutantes elles-mêmes ? En cherchant à adoucir les souffrances des humbles et des misérables, les initiatrices de l'Œuvre des petits pieds nus donnent un précieux exemple.



Le concert de Mlle Milcamps a eu lieu jeudi à la Grande-Harmonie, devant une salle bondée. Mlle Julia Milcamps, dont on connaît la belle voix et la bonne diction, a chanté avec art le grand air de *Suzanne* de Paladilhe, se jouant en cantatrice de talent des vocalises et des difficultés dont ce morceau est hérissé. Elle a dit avec un charme égal *Nymphes et Sylvains* de Bemberg, et une chanson d'amour d'Hollmann. Succès très accusé pour Mlle Milcamps, qui a été couverte de fleurs et comblée de cadeaux. On a entendu aussi M. Pieltain, basse chantante, premier prix du Conservatoire de Bruxelles, qui a dit d'une voix bien timbrée la chanson à boire de la *Jolie Fille de Perth* de Bizet; Mlles Lotty, Elsa et Watty Ruegger, qui ont interprété d'une manière bizarre le trio en *ré* mineur de Mendelssohn pour violon, violoncelle et piano.



Beaucoup de monde au récital de M. P. Litta, à la salle Ravenstein. Programme composé d'œuvres des grands maîtres, exécutées avec brio par M. Litta. Malheureusement, le talentueux pianiste n'a guère souci de l'interprétation : Chopin surtout est quelque peu maltraité par lui, il ne parvient pas à faire ressortir la sentimentalité mélancolique qui est

la caractéristique du maître sans laquelle nocturne, fantaisies et scherzo ne sont qu'ennuyeux. On a fait un succès mérité à M. Litta, après la sonate de Haydn nº 7 et après la Rhapsodie nº 12 de Liszt, œuvres où son brillant mécanisme a pu se manifester. N.L.



Les journaux de Paris annoncent que M. Beyle, baryton de l'Opéra, est engagé pour la saison prochaine au théâtre de la Monnaie. Mme Landouzy, qui vient de quitter l'Opéra-Comique, serait également engagée par MM. Stoumon et Calabresi.

Il vient de se constituer à Bruxelles, sous le nom de Double Quatuor vocal, une société composée de huit cantatrices, dont le but est d'interpréter les principales œuvres pour voix de femmes de nos compositeurs modernes.

Cette phalange d'artistes, qui a son local à la salle Erard, donnera très prochainement une audition dans les salons de M. Michotte, et, peu de jours après, son premier concert au bénéfice d'œuvres de bienfaisance.

Au Cercle artistique, le 21 mars, soirée musicale avec le concours de M. Léopold Auer, violon solo de S. M. l'Empereur de Russie, de M. Hasselmans, harpiste de S. M. la Reine des Belges et de l'Octuor Belge, sous la direction de M. Beauvais, professeur au Conservatoire.

Le concours ouvert par la maison Schott pour la composition d'une marche solennelle en vue de l'Exposition universelle d'Anvers, est *international*. Les compositeurs de tous pays sont donc admis à y prendre part.

Recommandons aux cantatrices de salon *Je t'aime*, une jolie mélodie que M. Massenet vient d'écrire sur des paroles charmantes de Mlle Suzanne Bozzani, la jeune étoile qui va paraître au théâtre des Galeries, en attendant ses débuts à l'Opéra-Comique de Paris.



CORRESPONDANCES

ANGERS. — L'Association artistique d'Angers a donné, dimanche dernier 11 mars, un festival de bienfaisance, avec le concours de Mlle Levasseur et de M. Giraud, du théâtre d'Angers, de M. Ballard, de l'Opéra, de Mme Paul Oriolle et Mlle Baudry, de Nantes, de chœurs d'amateurs et de la Société Sainte-Cécile. Les principales attractions du programme étaient le troisième acte de la *Walkyrie*, la première partie du second tableau du troisième acte des *Maîtres Chanteurs* et *Gallia*. L'exécution de ces différentes œuvres a été superbe et l'orchestre, sous la direction de M. Louis de Romain, s'est surpassé. L'effet a été grandiose, particulièrement en ce qui concerne les *Maîtres Chanteurs* et *Gallia*. Cette page si inspirée de Gounod a été l'occasion d'un triomphe sans précédent pour Mlle Levasseur. Le merveilleux choral des *Maîtres Chanteurs* a produit une impression profonde et soulevé les applaudissements de la salle entière, grâce à une magnifique interprétation des chœurs. Dans la *Walkyrie*, Mme Paul Oriolle, à qui était confié le rôle de Brunnhilde, en a fait ressortir les nuances et les beautés en cantatrice de premier ordre. Les deux belles phrases de Sieglinde, ont été dites avec beaucoup de chaleur et de sentiment par Mme de Romain et, dans l'Incantation, M. Ballard a obtenu un succès justifié par une superbe voix et une excellente diction.

Le reste du programme se composait du chœur des Fileuses du *Vaisseau-Fantôme*, qui a été bissé, de deux fragments de *Samson et Dalila* et d'*Esclarmonde*.

Au milieu du concert, M. G. Bodinier, président de la Société des Amis des Arts, a remis à M. de Romain un « livre d'or » contenant près de deux mille signatures, en même temps qu'au nom du gouvernement, M. le préfet lui annonçait qu'il venait d'être nommé officier de l'instruction publique, en récompense des services qu'il avait rendus depuis vingt ans à la cause de l'art.

Au banquet qui réunissait le soir toutes les sommités artistiques de l'Anjou, M. Théodore Dubois, représentant M. le ministre de l'instruction publique, a rendu hommage à M. de Romain à celui qu'il a appelé si justement « l'âme de toutes les manifestations angevines ».

Le *Guide Musical* envoie à M. de Romain, qui a toujours combattu le bon combat, ses chaudes félicitations.

Espérons que ce concert ne sera pas pour l'Association artistique d'Angers, le chant du cygne.



ANVERS. — La Société royale d'Harmonie vient de donner un grand concert vocal et instrumental avec le concours de Mlle Merguillier, de l'Opéra-Comique, et de M. Hollaender, l'excellent violoniste allemand. Ce dernier a fait entendre un concerto de sa composition admirablement rendu et dont l'adagio, surtout, contient des pages distinguées. M. Hollaender est, sans contredit, un artiste de valeur, dont le talent fin et discret sera toujours apprécié des véritables connaisseurs.

Quoique douée d'une jolie voix, Mlle Merguillier a déplu par sa diction affectée dans l'air des *Noces de Figaro*. Interprétée de la sorte, la musique de Mozart, si coulante et si naturelle, devient insupportablement fatigante à écouter. La cantatrice a été plus heureuse dans une bluette de Chaminade

ainsi que dans la jolie berceuse de *Jocelyn* de Godard. De ce dernier, l'orchestre a fait entendre une *Kermesse* d'une brillante coloration instrumentale.

Citons également la belle ouverture de *Kœnig Manfred*, une des plus remarquables pages symphoniques de Carl Reinecke.

A la salle Anthonis, il y avait foule pour l'audition des élèves des cours réunis de M. Ed. Samuel (de Bruxelles) et de MM. Bacot et C. Smit de notre ville. Le programme, dont nous ne pouvons détailler les différents numéros, était bien composé. Les élèves, dont quelques uns, encore fort jeunes, ont montré de l'école et du style.

Salle comble, mardi, au Théâtre-Flamand, pour le bénéfice de M. H. Fontaine. Cet empressement fournit une nouvelle preuve de la sympathie qu'à su s'attirer l'entreprise du Théâtre lyrique flamand. Sans doute, M. Fontaine était le héros de la fête et les ovations fleuries n'ont pas manqué ; mais, cela n'a pas empèché le public d'applaudir, à diverses reprises, les autres interprêtes, les jeunes artistes, qui ont si vaillamment secondé M. Fontaine dans sa tâche. Le spectacle se composait du premier acte du *Freischütz* et du *Vaisseau-Fantôme*, en entier ; spectacle un peu long, mais éminemment artistique dans sa composition.

M. Siegfried Wagner était venu de Bruxelles pour assister à la représentation, et il en a été très satisfait.

Au Théâtre-Royal, dimanche, *Lohengrin* et le *Barbier de Séville* (avec l'air de la *Reine Topaze*, à la leçon de chant) formaient un ensemble moins esthétique ; mais les spectacles *panachés* sont fort à la mode.

Jeudi dernier, la *Muette de Portici* (morcelée comme d'habitude) servait de lever de rideau à une nouveauté : *Folies d'amour*, est un opéra comique en un acte, dont le charmant scénario est rehaussé d'une musique fine et spirituelle. Mme la baronne de Fontmagne y révèle des qualités sérieuses ; l'orchestration ne trahit point une plume féminine. Les mélodies coulent de source et les accompagnements (dans la romance de Dorante, par exemple), ont une couleur peu banale.

M. Viroux, très en voix, s'y est taillé un succès. Mlle Castaigné, notre dugazon, a été charmante ; la scène de la folie, surtout, a fourni à la cantatrice l'occasion de faire valoir ses qualités. En somme, joli succès. Plusieurs numéros ont été favorablement acceuillis, et l'auteur, qui assistait à cette première, a dû être satisfait de l'interprétation.

A. W.

BERLIN. — Le 6 mars, à la salle Bechstein, grand succès pour Mme Roger-Miclos, de Paris. A la fin de la séance, quatre rappels, ce qui arrive rarement dans cette salle, du reste beaucoup trop modeste pour être en rapport avec le grand talent de l'artiste. Mme Roger-Miclos est certainement une des premières pianistes actuelles ; son jeu, à la fois puissant et délicat, surpasse, à mon avis, celui d'une Carreno ou d'une Posznanska.

Le programme était composé des *Etudes symphoniques* op. 13 de Schumann, de pièces de Chopin, Pfeiffer. Godard, de la *Rhapsodie nº 11* de Liszt et de l'*Appasionata* de Beethoven, dont l'interprétation n'a malheureusement pas compté parmi les meilleures de la soirée.

Mme Roger-Miclos nous donnera, les 13 et 16 mars, deux nouveaux récitals ; elle se fera entendre prochainement à Dresde.

Cette semaine, trois concerts populaires, sous la direction de l'infatigable Mansteadt. Dans les deux premiers, on a entendu la *Symphonie dramatique* de Rubinstein (dirigée la veille par l'auteur, au neuvième grand concert), les ouvertures des *Hebrides*, du *Carnaval romain*, de *Léonore III*, des *Noces dé Figaro*, une marche du *Henri VIII* de Saint-Saëns et le finale du *Rheingold*. Dans le dernier, les symphonies de Haydn (avec le coup de timbale), en *sol* mineur de Mozart et en *la* majeur de Beethoven

De nouvelles et dignes « Trauerfeier » pour Hans de Bulow ont eu lieu, vendredi, dans la salle de la Philharmonie, devant un public invité. Nous devons ces fêtes à l'ami intime et disciple de Bulow, M. Siegfried Ochs, qui a montré dans leur organisation le plus complet et le plus noble désintéressement. Nous ne saurions trop l'en louer. Un discours retraçant la carrière unique de Bulow, a été prononcé par M. Kainz, du Deutsches-Theater. La partie musicale était composée d'un prélude pour orgue de Bach, joué par le professeur Reimann, de l'*Elegischer Gesang* pour chœurs et orchestre de Beethoven et du *Schicksalslied* de Brahms, également pour chœurs et orchestre. Ces deux dernières œuvres, dirigées par M. Ochs, ont produit grande impression sur l'auditoire. Pour la circonstance, la scène avait été tendue de noir ; à l'avant de celle-ci, le buste de Bulow se trouvait entouré de fleurs. C'était vraiment fort digne.

Le 10 mars, à la Singacademie, exécution de la messe en *si* mineur de Bach. La salle entière étant louée, nous n'avons pu entendre que la répétition générale. Les chœurs sont excellents : ils ont de la puissance, du rythme et chantent, à peu d'exeptions près, fort juste ; ils sont dirigés par M. Blumner, un musicien très consciencieux, mais qui a l'insupportable manie de frapper son pupitre de sa baguette de chef. Nous ne parlerons pas des solistes, qui n'ont pas dépassé la médiocrité.

E. B.

BINCHE — M. Nicolas Daneau nous a fait connaître dimanche passé, à Binche, quelques-unes de ses œuvres, en un très intéressant concert.

Outre quelques morceaux de chant exécutés par Mme Hiernaux, De Guffroy et M. Pieltain, un *Sanctus* et un chœur, les *Néréides*, pour voix de femmes et orchestre, ont été surtout applaudis.

Mais ce qui, naturellement, a excité le plus l'attention des auditeurs, c'est l'exécution de *Lady Macbeth*, la cantate que M. Daneau composa l'an passé, lors du concours pour l'obtention du prix de Rome, travail qui valut à son auteur une mention honorable (récompense bien modeste eu égard aux partitions concurrentes). Le public binchois n'a pas ménagé les ovations à l'auteur. Disons d'ailleurs que ce dernier est un artiste inspiré, ayant un rare sens du pittoresque et possédant une très belle palette orchestrale. On reprochera à M. Daneau de subir encore quelques influences — par exemple celle, toute fatale, de Wagner — mais il est certain que la personnalité, déjà marquée, de notre compatriote finira par s'affirmer avec éclat

Nous attendons M. Daneau au concours de Rome de l'an prochain.



LIÉGE. — Il s'est glissé dans la dernière lettre de notre correspondant une erreur qu'il nous prie de rectifier. Parlant du concert de bienfaisance dirigé par M. Delsemme, il a, victime en cela du sot procédé de ne pas envoyer aux critiques le *programme* exact, — cité parmi les solistes de la *Cloche*, de Max Bruch, les noms de M. Renaud et de Mlle Lépine. Au dernier moment ces deux artistes ont été remplacés, et en réalité c'est Mlle Gane, élève de Mlle Lépine, et M. Dufour, lauréat du Conservatoire de Paris, qui ont tenu les rôles. Simple erreur de noms. Les appréciations restent exactes.

— M. Radoux, directeur du Conservatoire de Liége, prépare une exécution intégrale des *Béatitudes* de César Franck. L'exécution aura lieu le 1er avril, à 3 heures. Répétition générale, la veille à 8 heures du soir.



LILLE. — CONCERTS POPULAIRES. — La Société des Concerts populaires donnait, dimanche dernier, sa sixième et dernière matinée de l'abonnement, avec le concours de M. Edouard Risler, pianiste.

Ce jeune artiste est un des plus brillants élèves de M. Diémer, et nous avons retrouvé en lui le mécanisme savant, la méthode parfaite et cette correction dans la virtuosité qui caractérisent son excellent professeur. Son jeu, d'une infinie délicatesse dans les passages de douceur et d'une puissance étonnante dans les *forte*, est surtout remarquable par la pureté du phrasé et la sobriété de l'expression.

M. Ed. Risler nous a fait entendre un prélude de Chopin, — celui-ci en *ré* bémol, — un des plus beaux du maître polonais; la Fantaisie en *la* mineur, du même auteur, d'une inspiration si personnelle ; un *Concerto capriccioso*, pour piano et orchestre, de Th. Dubois, dont c'était la première audition à Lille. Plutôt romantique que classique, ce concerto ne contient qu'un seul morceau, coupé par un court adagio. Le thème initial, exposé d'abord par l'orchestre, est repris ensuite par le piano et développé en de savantes modulations. Dans l'adagio qui suit, on retrouve, tantôt à l'orchestre, tantôt à la basse du piano, certains traits mélodiques et rythmiques de l'allegro précédent. Cet adagio s'enchaîne avec le finale, qui rappelle le motif du début avec de nouveaux développements. Œuvre très intéressante et distinguée.

M. Risler nous a encore donné une petite pièce de Schumann : *Au soir*, sorte de rêverie empreinte d'une douce mélancolie ; la onzième rapsodie de Liszt, à laquelle ses deux thèmes si opposés, l'un assez lent, l'autre assez vif, donnent une si jolie couleur de musique tzigane ; et enfin, un *Prélude et fugue*, de M. Em. Ratez, d'une inspiration soutenue et d'une écriture élégante.

L'excellent artiste a interprété ces divers morceaux avec une intelligence parfaite de la pensée de leurs auteurs et une impeccable virtuosité. Aussi a-t-il été, à plusieurs reprises, l'objet d'ovations répétées.

D'importants fragments des *Erynnies* de Massenet et du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, très connus, mais qu'on entend toujours avec plaisir, complétaient le programme de cette matinée. Ils ont été bien exécutés par l'orchestre, dont les solistes, MM. Deren, Dreux, Gabelles et Quesnay, se sont particulièrement distingués.

E. M.



ROUEN. — MM. Philipp, Berthelier et Lœb sont venus donner, à la salle Klein, un concert qui a réussi de la façon la plus brillante.

Le programme se composait du deuxième trio et d'une sonate de Camille Saint-Saëns, d'une suite d'Emile Bernard, d'un trio de Brahms, de la romance et de la *Marche nuptiale* de Widor.

On peut dire que l'exécution n'en a rien laissé à désirer. MM. Berthelier et Lœb, le premier sur le violon, le second sur le violoncelle, ont tenu leur partie avec une maestria et une pureté de goût vraiment admirables. C'était un régal artistique.

Dans la *Marche nuptiale* pour deux pianos, la replique a été donnée à M. Philipp par M. André Klein, un musicien consommé et trop modeste.



TOURNAI. — La Société de musique de Tournai annonce, pour le dimanche 1er avril prochain, un second grand concert, pour terminer sa saison musicale. On y exécutera la *Vie d'une rose*, de Schumann, l'*Alleluia* du *Messie*, ainsi que le *Sanctus* et le *Benedictus* de la messe de sainte Cécile, de Ch. Gounod, avec orgue et orchestre.

Le comité a engagé comme solistes Mlle Sidner, de l'Opéra de Stockholm, et M. Degenne, ténor de l'Opéra-Comique de Paris. Mlle Sidner chantera

quelques mélodies de Grieg, dont elle a été l'élève; et M. Degenne, des mélodies de Schumann.

Le concert aura lieu à la Halle aux Draps, à huit heures du soir et sera terminé à dix heures.

M. Lilien, professeur à l'Académie de musique, donnera le 20 de ce mois un grand concert.

Signalons comme numéros au programme la symphonie en *ut* de Beethoven et le concerto, quatuor de violons, de Mauser, morceaux non encore entendus à Tournai (!).

NOUVELLES DIVERSES

Il y a eu, jeudi dernier, un gros scandale à la Scala de Milan. Un groupe d'abonnés a violemment interrompu par des sifflets et des protestations la représentation de la *Walkyrie*. C'était la dix-septième ou dix-huitième représentation du drame wagnérien. Au moment où M. Mascheroni montait au pupitre, des chut et des cris divers retentirent de différents coins de la salle : « Assez! assez! » cris auxquels répondit une autre partie du public en applaudissant et criant : « En avant, en avant! » Au milieu de cette bacchanale, l'orchestre a attaqué les premières notes de l'introduction; mais, après quelques mesures, il fallut s'arrêter.

Alors un grand nombre d'abonnés applaudirent et entourèrent le maestro Mascheroni, déclarant que la démonstration était dirigée uniquement contre la direction. Dans les groupes, s'engagèrent des discussions animées; il y en avait qui voulaient empêcher la représentation, d'autres craignaient qu'on n'interprétât la démonstration comme hostile à l'œuvre de Wagner. Après quelques minutes, l'orchestre attaqua de nouveau le prélude, mais une tempête de sifflets, de cris : « Suffit! à bas la direction! » s'éleva dans toute la salle. A l'entrée du ténor, la tempête augmenta d'intensité et il ne put pas même ouvrir la bouche.

La direction fit annoncer alors que la représentation n'était pas comprise dans l'abonnement; mais les protestations continuèrent de plus belle.

A ce moment, un délégué de la sûreté publique entra avec deux carabiniers! Les abonnés, déjà irrités, s'exaspérèrent à cette vue, et forcèrent, par leurs cris et protestations, le délégué à se retirer.

Il fallut se résoudre, finalement, à interrompre la représentation; la police donna l'ordre de suspendre le spectacle et de rendre l'argent, ce qui fut fait. Depuis, le théâtre est resté clos.

Au fond, cette cabale a été suscitée uniquement par les abonnés fatigués d'entendre toujours le même ouvrage alors que le programme de la saison leur promettait tout une série d'opéras nouveaux qu'ils n'auront pas eus. Le fait est que le succès de la *Walkyrie* est sans précédent en Italie. On n'a jamais vu un même ouvrage donné dix-sept fois en moins de deux mois. Et ce qui ajoute encore à la mauvaise humeur des abonnés et des éditeurs, leurs complices, c'est que la *Walkyrie* seule a fait recette. Tous les autres ouvrages, notamment la *Manon* de Puccini, ont lamentablement échoué et se jouaient devant les banquettes!

Inde iræ.

Tannhæuser vient de triompher à Nice. Ovations et rappels après chaque acte. Le rôle de Tannhæuser était tenu par M. Paulin, celui de Vénus par Mlle Issaurat et celui d'Elisabeth par Mlle Vauthrin. Très bonne exécution des chœurs et de l'orchestre; mise en scène très réussie.

Les journaux américains annoncent que Mlle Nordica est engagée à Bayreuth, pour les représentations de l'été prochain. La nouvelle est exacte. Mlle Nardica chantera notamment le rôle d'Elsa.

Chef d'orchestre wagnériens en voyage :

Tandis que M. Hermann Levi après le concert qu'il va diriger à Paris pendant la semaine sainte, se rendra à Lisbonne pour diriger une série de concerts, M. Félix Mottl fera sa première apparition comme chef d'orchestre à Londres, au Queen's Hall.

On connaissait déjà M. Saint-Saëns pianiste, M. Saint-Saëns poète, M. Saint-Saëns critique, M. Saint-Saëns voyageur, M. Saint-Saëns compositeur, M. Saint-Saëns mystificateur. Voici maintenant M. Saint-Saëns astronome. A la dernière séance de la Société astronomique de Paris, M. Camille Flammarion a communiqué à ses collègues deux lettres de l'auteur de *Phryné*, relatives à des problèmes d'optique...

Le *Real*, de Madrid, a donné la semaine dernière la première représentation de *los Maestros Cantores de Nuremberg*. C'est la première fois qu'en Espagne se donnait la comédie lyrique de Richard Wagner. Comme il fallait s'y attendre, l'œuvre a un peu dérouté le public.

Les deux premiers actes ont été reçus froidement; mais, au troisième, l'enthousiasme a débordé et la représentation s'est terminée par un rappel chaleureux des interprètes et particulièrement du senor Goula, chef d'orchestre. La presse madrilène loue beaucoup la senora Arkel (Eva) et le senor Menotti (Walther).

Le 7 mars, a eu lieu à Florence la première exécution dans cette ville de la *Damnation de Faust* de Berlioz. Enthousiasme exubérant. Plusieurs morceaux ont été bissés avec insis-

tance. A la fin de l'exécution, une ovation a été faite au chef d'orchestre, M. Mugnone.

Mme Amélie Materna, la grande interprète wagnérienne va rentrer sous peu en Europe de sa tournée aux Etats-Unis ; elle doit reparaître à la fin de la saison à l'Opéra de Vienne, pour y faire ses adieux à la scène, et célébrer en même temps ses noces d'argent artistiques. Elle appartient, en effet, depuis 1869 à l'Opéra de Vienne. On sait que la Materna avait débuté comme chanteuse d'opérette au Carl-Theater de Vienne.

On mande de Carlsruhe que M. Félix Mottl serait appelé à la direction de la chapelle de la Cour et de l'orchestre du Théâtre royal à Munich, en remplacement de M. Hermann Levi. Celui-ci prendrait sa retraite à la fin de la saison, après vingt-deux ans d'exercice.

BIBLIOGRAPHIE

Signalons aux professeurs de solfège et d'harmonie les Petits tableaux synoptiques d'harmonie préparatoire, de M. Ch. Dillé. (De Aynssa, éditeur, Bruxelles.) L'auteur dans le but de vulgariser la connaissance des principes essentiels de l'harmonie, a juxtaposé sous une forme toute nouvelle, rendue plus claire par la précision des chiffres, les gammes majeures et mineures ; en rapprochant les deux gammes relatives de chaque ton, il découvre en quelques formules mathématiques très simples la série des accords que peut supporter chaque degré de la gamme. On ne peut assez recommander ce *vade-mecum* extrêmement pratique et clair.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Marseille, Auguste Caune, organiste de Saint-Joseph, auteur de pièces pour piano et pour orchestre (dont l'une, le *Pèlerinage de Kerlaar* d'après Henri Heine, fut exécutée avec succès aux Concerts populaires de sa ville natale), de messes, de pièces de musique de chambre et d'un oratorio, le *Veau d'or*, qui fut exécuté à Genève. Il était né en 1826.

— A Bologne, César Aria, président de l'Académie de Bologne, amateur distingué de musique qui s'est fait connaître par des compositions variées (messe, opéra, cantates), et qui fut l'ami de jeunesse de Rossini. Il était né à Bologne en 1820.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 12 au 17 mars : La Walkyrie. Salammbô. Thaïs. Bal militaire.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 11 au 17 mars : Mignon. Le Dîner de Pierrot. La Dame blanche. Les Deux Avares. Phryné, Fidès et Cavaleria rusticana. L'Attaque du moulin et les Deux Avares. Mignon. Phryné, Fidès et Cavalleria rusticana, Phryné, Fidès, et Cavalleria rusticana.

LES CONCERTS DU DIMANCHE

CHATELET. — Concert sous la direction de M. Félix Mottl — Œuvres de Berlioz : Ouverture de Benvenuto Celini ; duo de Béatrice et Benedict : Héro, Mme Auguez de Montalant ; Ursule, Mme Planès ; ououverture du Carnaval romain ; Roméo et Juliette (fragments). — Œuvres de R. Wagner : Ouverture des Maîtres Chanteurs ; Tristan et Iseult (prélude du 1er acte ; mort d'Iseult, scène finale) ; prélude de Parsifal ; ouverture de Tannhæuser.

CONCERT LAMOUREUX (Champs-Elysées). — Symphonie en ré mineur, 1re audition (Bruckner) ; l'Amour de Myrto (F. Le Borne), Mlle J. Marcy ; ouverture de Coriolan (Beethoven) ; Meister Preislied, M. Gibert ; duo du 1er acte du Crépuscule des dieux (Wagner), Mme Marcy et M. Gibert ; Marche du Tannhæuser (Wagner).

CONCERT D'HARCOURT. — Troisième audition des fragments des Maîtres Chanteurs de Nuremberg (R. Wagner), Hans Sachs, M. Auguez ; Walter, M. Lafarge ; Eva, Mlle Eléonore Blanc. Orchestre et chœur (130 exécutants).

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 10 au 18 mars : L'Attaque du moulin. Werther et Pierrot macabre. Aïda. L'Attaque du moulin. Le Prophète. Relâche. **Mercredi 21, première de Tristan et Iseult.**

Théatre des Galeries — Sainte-Freya. Boccace.

Alcazar royal. — Spectacle varié.

Conservatoire royal —Dimanche 18 mars, à 2 heures : 6e concerto grosso de Hændel; Magnificat de J.-S. Bach; Psaume XVIII de Marcello.

Hôtel Ravenstein. — Mercredi 21 mars, à 8 h. ½, 3e séance de musique de chambre donnée par le quatuor Crickboom-Angenot-Hans-Merck, avec le concours de Mlle Louisa Merck, pianiste. — Programme : Trio en ut, op 87 (J. Brahms), Mlle Merck, MM Crickboom et Merck ; Sonate VII (Beethoven), Mlle Merck et M Crickboom ; Premier quatuor en la mineur (Schumann), MM. Crickboom, Angenot, Hans et Merck.

Liége

Nouveaux Concerts (Salle du Conservatoire), sous la direction de M. Sylvain Dupuis — Dimanche 18 mars, à 3 h ½, 3e concert avec le concours de M. Eug. d'Albert. — Ouverture tragique, op 81 (J. Brahms); Concerto no 2, op. 12 (Eug. d'Albert), M. Eug. d'Albert ; Tod und Verklarung, op. 24, poème

symphonique (R. Strauss); Sonate appassionata, op. 57 (Beethoven), M. Eug. d'Albert; Prélude du 2e acte de Gwendoline (E. Chabrier); Prélude et fugue en ré majeur (Bach-d'Albert), rondo en la mineur (Mozart), nocturne op. 9, no 3 (Chopin), rapsodie espagdole (Liszt), M. Eug. d'Alberl); Ouverture du Carnaval romain (H. Berlioz).

Dimanche 20 mai, à 3 h. ½, 1er et 2e actes de Tristan et Iseult de R. Wagner. M. E. Van Dyck, du Théâtre-Impérial de Vienne et du Théâtre de Bayreuth, chantera le rôle de Tristan.

Berlin

Opéra-Impérial. — Du 11 au 18 mars : Les Medici. Rheingold. Mara et Puppenfee. I Pagliacci et Falstaff. Lohengrin. Les Medici. Falstaff. Tannhæuser. Orphée.

Théâtre Friedrich Wilhelmstadt. — La Guerre joyeuse.

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 11 au 18 mars : Freyschütz. La Reine de Saba. Werther. La Walkyrie. I Pagliacci et Terre et soleil. Le Baiser et le Diable au pensionnat. Les Joyeuses Commères de Windsor et Valse viennoise. Lohengrin. Manon.

Carl Theater. — Charley's Tante. Tannhæuser. La Princesse de Trébizonde.

An der Wien. — Sang de hussard. Le Baron des Tsiganes.

Dresde

OPÉRA. — Du 12 au 18 mars : La Walkyrie. Lucie de Lammermoor. Obéron. Les Joyeuses Commères de Windsor. Répétition générale publique. Concert annuel du dimanche des rameaux.

Munich

OPÉRA. — Du 11 au 18 mars : Faust (Gounod). Le Vaisseau-Fantôme (avec M. Reichmann). Egmont. Wieland le forgeron (Jeuger), première. Tell. Concert de l'Académie musicale : Franciscus (Edgard Tinel).

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

40e ANNÉE — 25 Mars 1894 — NUMÉRO 13

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich : Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Greaus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

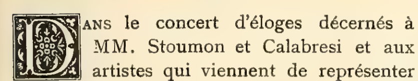
40e ANNÉE. — Numéro 13. 25 mars 1894.



TRISTAN ET ISEULT

AU THÉATRE DE LA MONNAIE





Dans le concert d'éloges décernés à MM. Stoumon et Calabresi et aux artistes qui viennent de représenter *Tristan et Iseult* sur la scène de la Monnaie (1), je serai peut-être le seul à apporter une note discordante, et c'est bien à regret, je prie de le croire. Je ne veux pas troubler la joie de ceux qui ont pu éprouver quelque plaisir à cette « exécution » — c'est le mot — d'un incomparable chef-d'œuvre, ni méconnaître l'effort très sérieux que l'étude de leurs rôles a dû coûter à tous les interprètes. Mais la question d'art prime, cette fois, toutes les convenances personnelles, et je demande à pouvoir dire ma pensée librement et sans réserve, en me plaçant au seul point de vue de la compréhension de l'œuvre et de la question esthétique qui est ici en jeu. *Tristan* est une création de si haute portée, d'une poésie si intense, qu'il est impossible d'en parler avec l'indifférence lassée qu'on accorde à nos ordinaires et vulgaires jeux scéniques. Il faut se demander pourquoi cette œuvre, si profonde et partout ailleurs si puissante, a paru, ici, terne, grise, veule, sans accent, et pourquoi elle a fait bâiller la moitié de la salle. Car il n'y a pas à mâcher les mots : on s'est ennuyé ferme, en dépit des feux d'artifice de la presse parisienne et bruxelloise en l'honneur du théâtre de la Monnaie.

(1) Le mercredi 21 mars 1894. Voici la distribution : Tristan, M. Cossira; Iseult, Mlle Tanesy; Brangaine, Mlle Wolf; Kourwenal, M. Seguin; le roi Marke, M. Lequien; Melot, Danlée; un matelot, M. Isouard; le pâtre, M. Isouard; le pilote : M. Maas. Chef d'orchestre : M. Flon.

Je serai peut-être seul à le dire, quoique beaucoup le pensent; mais il faut qu'on sache que cette représentation n'est qu'une triste parodie de l'œuvre et que ce *Tristan* de la Monnaie ressemble autant au vrai *Tristan* qu'un chromo à un Rubens.

Ce n'est pas que l'œuvre ait été volontairement travestie, ni que l'interprétation en soit mauvaise : elle est pis que cela : elle est médiocre,—médiocre comme toutes les exécutions que, depuis trois ans, on nous offre à la Monnaie;

Médiocre, parce que d'un bout à l'autre il y a manqué cet esprit et ce sens artiste qui étaient indispensables ici plus que jamais ;

Médiocre, parce que les plus regrettables traditions de l'odieuse routine théâtrale s'y ingèrent dans toute leur hideur ;

Médiocre, parce que du commencement à la la fin, la compréhension la plus élémentaire des conditions d'une représentation scénique conforme à la poétique de l'œuvre et aux exigences légitimes de l'auteur faisait totalement défaut;

Médiocre, parce qu'elle n'a été qu'une reproduction banale, vulgaire, plate et sans nerf.

Et cela par la faute d'un homme, d'un seul, de celui qui, par sa situation et son autorité aurait pu et aurait dû inspirer à tout son personnel la flamme sainte, le noble souci de l'œuvre d'art, et qu'il ne l'a pas fait. Cet homme, je le dénonce sans hésitation, c'est M. Oscar Stoumon.

Oh! je sais qu'on va m'accuser de parti pris, qu'on va me reprocher de lui chercher une querelle personnelle, on voudra deviner toutes sortes d'influences, d'inspirations, de rancunes... Peu m'importe. Je ne regretterais qu'une chose, c'est que M. Stoumon pût me croire animé de sentiments hostiles à son égard. Je sais qu'il est un galant homme, un très honnête et loyal bourgeois, estimable absolument, et digne de tout point de la considération dont on l'entoure et que je lui porte. Ce n'est pas à lui personnel-

lement que j'en ai, c'est au directeur du théâtre de la Monnaie. C'est à celui-ci que je cherche une querelle, mais une querelle d'artiste, et celle-là complète, radicale, absolue. Qu'il exploite le théâtre de la ville comme il l'entend; qu'il offre à la masse brute des abonnés la pâture que réclame et dont se contente une grossière esthétique, c'est affaire entre lui et eux. Je ne suis pas plus royaliste que le roi; et, puisque le public de Bruxelles ne proteste que par son silence et son abstention contre le répertoire fripé et les troupes au rabais qu'on lui offre, je fais comme la plupart des artistes et des gens de goût, je m'abstiens d'aller au théâtre que subsidie la ville, que nous subsidions tous pour qu'il nous donne des représentations dignes d'une capitale. Voilà pour l'ordinaire.

Mais cette fois, il s'agit d'autre chose, il s'agit d'une œuvre d'art exceptionnelle, d'un pur chef-d'œuvre musical et poétique, et quand je le vois traité avec moins de soin que la plus banale des productions du boulevard parisien, le point de vue change du tout au tout, et au nom de tous ceux qui ont si peu que ce soit de sentiment artiste au cœur, je crie énergiquement pour eux tous et avec eux tous : Halte-là ! *Hand's off*, à bas les pattes ! Faites votre métier d'impresario en conscience et selon vos aptitudes, mais ne touchez pas à ces choses sacrées pour nous ! Vous êtes incapable vous êtes indigne !

Ce qui aggrave le cas de M. Stoumon, c'est qu'il avait sous la main des éléments suffisants pour nous donner au moins une exécution convenable : un très bel orchestre, des artistes jeunes, inexpérimentés sans doute, mais souples, en somme, pleins de bonne volonté et qui n'eussent pas demandé mieux, j'en suis sûr, que d'être initiés; des décorateurs habiles, n'ayant point l'horreur des innovations, et qui, sur une simple indication intelligente, eussent créé des merveilles picturales.

Ce que je lui reproche, c'est de n'avoir rien su tirer de ces éléments, par paresse d'esprit, par langueur de tempérament, par ignorance, oui par ignorance crasse et ladrerie indécente Car il faut savoir de quoi se compose l'appareil décoratif de *Tristan*, et cela suffira pour donner une idée du souci d'art qui a été apporté, par exemple, à la mise en scène.

Au premier acte, la tente sur le pont du navire est celle qui sert dans *Haydée*, et qu'on est allée chercher dans les combles du magasin de décors; au deuxième acte, on voit le burg du quatrième acte de *Sigurd* et le jardin se compose de pièces rapportées d'*Orphée* et de différents bois rafistolés tant bien que mal; au troisième acte, une porte d'un vieux burg roman, empruntée à quelque opéra disparu de l'ancien répertoire (les *Monténégrins*, je crois), se profilant sur un ciel et une mer « à angles coupés », traversés par des bandes de frises en toile blanche grossièrement découpée, sur lesquelles on voit tout le temps des lampes projeter de grands ronds lumineux. C'est cet amalgame piteux, qui doit, suivant l'esthétique de M. Stoumon, donner au spectateur l'impression du milieu de légende, poétique et suggestif, voulu par Wagner et si justement réalisé à Bayreuth !

Pour les costumes, c'est pis encore. Les photographies de Bayreuth existent, il suffisait de les copier ou tout au moins de s'en inspirer ! Ah ouiche ! C'est bien le cadet des soucis de M. Oscar Stoumon qu'il y ait une fidélité quelconque dans l'habillement de son personnel ! On a vu au premier acte Mlle Tanésy paraître sur le pont du bateau avec une robe blanche au corsage soigneusement ajusté, amplement découpé, les épaules et les bras nus, et sur les hanches une vaste ceinture de soie vert d'eau. Au IXe siècle ! Et pour faire la traversée d'Irlande en Cornouailles ! Le noble chevalier Tristan est affublé d'un costume de lutteur de foire. Sur le pont du navire, les matelots ont le bonnet phrygien rouge des matelots de la *Muette*, ce qui était certes inattendu sur un bâtiment breton; et les soldats de garde, après une traversée de plusieurs jours, ont leurs casques et leurs armures astiqués et brillants comme s'ils sortaient du magasin d'accessoires. Au deuxième acte, le roi Marke, au moment où il découvre la mésaventure conjugale que lui arrive, paraît avec un costume d'un jaune orange qui eût provoqué un immense éclat de rire, partout ailleurs qu'à Bruxelles, où l'on n'a pas le sens du comique des choses ; et ce bon roi a la couronne en tête et le manteau royal sur les épaules au retour d'une partie de chasse nocturne ! Ce même costume, il le porte encore au troisième acte, affublé cette fois, d'un manteau rouge pour assister à la mort des deux amants ! Je passe sur bien

d'autres détails grotesques ou monstrueux d'une mise en scène aussi déplaisante de mauvais goût que déplacée au regard du caractère de l'œuvre. Par exemple, cette coupe qui au premier acte, jetée sur le sol, décrit sur le plancher de la scène un long parcours en faisant entendre par dessus les délicates broderies de l'orchestre, un bruit de toupie de zinc qui achèverait ses évolutions. Ou encore, ce simple lumignon destiné à figurer la torche à l'entrée des appartements d'Iseult, et qui est si frêle qu'il fait paraître ridicule la tragique exclamation d'Iseult : « O lumière, fusses-tu le flambeau de ma vie, je t'éteins sans trembler! » A Bayreuth, à ce moment, la scène s'obscurcissait subitement, avec le dernier éclat de la flamme qui s'éteint; il faisait nuit noire; les lugubres accords de l'orchestre s'expliquaient et étaient commentés dans leur vrai sens. Le moins initié des spectateurs comprenait que l'extinction de cette torche est l'acte fatal qui noue les destinées; et, si obtus ou niais qu'il fût, il était violemment saisi. Que voulez-vous qu'il éprouve au simulacre qui s'exécute à la Monnaie, sous le rayon insipidement bleu d'une lune de théâtre?

Et l'on dit que M. Stoumon est allé à Bayreuth, pour voir « la pièce » et recueillir les indications nécessaires? Que serait-il arrivé, s'il n'y était pas allé! Et qu'a-t-il vu? Qu'a-t-il noté? Qu'a-t-il compris? A-t-il seulement compris?

Ce sont là, me direz-vous, des détails matériels sans importance. C'est ainsi que raisonne évidemment M. Stoumon. C'est justement pourquoi je l'accuse d'ignorance, parce qu'il ne sait pas que ces détails, Wagner, avec raison, les avait réglés tous avec un soin méticuleux, qu'il en tirait des effets de suggestion destinés à concourir à l'expression dramatique; je l'accuse d'ignorance, parce qu'il ne sait pas utiliser les ressources de l'éclairage électrique mis à sa disposition par la Ville, qu'il ne connaît rien des améliorations apportées ailleurs à l'appareil scénique, afin d'éviter ces grossièretés de réalisation qui désenchantent le spectateur le moins sensitif; je l'accuse d'ignorance, parce qu'ayant pu le faire, il n'a rien lu des ouvrages qui ont appelé l'attention et expliqué l'importance de la mimique dans les œuvres de Wagner et qu'ainsi il s'est trouvé incapable de donner aux interprètes les indications dont ils avaient besoin. Il ne dépendait pas de M. Stoumon seul de donner à Mlle Tanésy une flamme qu'elle n'a pas, ni l'énergie dramatique, dont sa mollesse naturelle l'éloigne; il ne pouvait enlever à M. Cossira le sourire béat qui erre incessamment sur sa bouche en cœur, ou lui apprendre l'art de la diction simple et la distinction du geste.

Mais il aurait pu régler leurs mouvements, corriger leurs gestes conventionnels, indiquer à Mlle Tanésy la portée dramatique de certaines paroles, recommander à M. Cossira de se pénétrer de la noblesse de son personnage, qui n'est pas un vulgaire troubadour d'opéra comique. Il me faudrait des colonnes pour noter ici tous les contresens, les fautes grossières d'accent, les erreurs d'expression, qui trahissaient l'incompréhension radicale de la poétique du drame et qu'avec un peu de soins on aurait pu aisément corriger. Mlle Tanésy, par exemple, n'a point paru être pénétrée du sens de ce qu'elle disait en s'écriant : « Tête vouée à la mort, cœur marqué pour la mort »; elle a chanté son grand récit tranquillement, sans nuances, d'une voix pure sans doute et remarquablement juste en ses intonations, mais sans rien marquer de la profonde et amère ironie qu'elle aurait dû mettre dans cette partie du récit où elle rappelle la belle action accomplie par Tristan en demandant sa main pour le roi fatigué de Cornouailles. Avec quelle indifférence elle accueille Tristan à son entrée, comme si rien ne devait se passer en elle à cette heure de la suprême entrevue avec celui qui la trahit et qu'elle aime! Avec quelle placidité elle se voue, elle et lui, à la mort! Et quand elle vide la coupe remplie du poison mortel, qui aurait pu soupçonner dans sa physionomie la fureur passionnée qui la brûle? Au deuxième acte, nous avons eu la joie de l'entendre chanter au public, comme une romance, la délicieuse phrase : « Non, ce n'est pas le cor, c'est le murmure de la source que j'entends! » tandis que Brangaine allait faire un petit tour dans le fond du jardin.

Et que dire des gestes de M. Cossira, de son attitude, la tête dans les épaules, au moment où il paraît devant sa souveraine, de la noblesse avec laquelle il lui remet son épée, de sa façon de scander le couplet à la *Nuit* dans le duo d'amour du second acte, de ce bras qui

s'allonge vers le roi Marke au moment où il invite Iseult à le suivre « au sombre royaume où ne luit pas le Jour » ! Que dire du traître Melot, qui, pendant tout le discours du roi Marke, cause tranquillement avec ses compagnons d'armes, et tout à coup entre en fureur sans qu'il ait un seul instant écouté ce qui s'est dit ! Et de ce bon roi Marke, au moment où Iseult expire, qui, impassible et tournant le dos à la scène, s'entretient de ses petites affaires avec le chef de ses gardes du corps !

On dira tout ce qu'on voudra de la difficulté de la partition, de l'exceptionnelle étendue des deux rôles principaux, de pareilles hérésies trahissent tout simplement l'absolue incompétence de celui qui était appelé à diriger toute la mise au point, sa supérieure incompréhension de l'œuvre malgré ce qu'il avait vu et observé à Bayreuth. Seul, un artiste fait tache dans l'ensemble, il fait tache par le souci avec lequel, sans modèle et sans indication, il s'est efforcé de réaliser le type conçu par Wagner. Cet artiste, c'est M. Séguin. Avec quel art il varie ses attitudes, sa diction, ses gestes, sa marche, pendant la longue scène de l'agonie de Tristan qu'il anime seul de sa mimique ! Avec quelle émotion vraie et poignante, il a jeté du haut du parapet le cri de victoire annonçant que le navire d'Iseult avait enfin passé les écueils de la rade ! Le seul qui ait compris — parce qu'il a eu la conscience d'étudier son rôle, — c'est lui. C'est un honneur pour un théâtre de posséder un pareil artiste ; et puisqu'il n'y avait personne à la Monnaie pour diriger les études en connaissance de cause, ni directeur, ni régisseur, ni répétiteurs, ni chef d'orchestre, que ne s'adressait-on à lui ?

Quant à l'orchestre, je voudrais pouvoir ratifier les éloges dont on a comblé M. Philippe Flon. Mais n'ayant ni ballet, ni *Attaque du Moulin* à faire passer à la Monnaie, je n'ai aucune raison pour lui ménager la vérité, si dure qu'elle puisse être. Ses qualités comme chef d'orchestre sont connues ; M. Flon a un excellent bras, il a de la fermeté et il tient bien en main ses instrumentistes ; mais il est brutal, il ne voit que les gros effets et l'art des nuances finement graduées lui échappe complètement. Tout le début du premier acte, si délicat, si vivant, si animé par les contrastes non seulement de coloration et d'expression, mais encore par les variations de mouvement qu'indique la partition, a été mené dans une allure de pas accéléré, avec ensemble je le le veux bien, mais sans la moindre notion des oppositions de calme et de fureur, de passion sombre, d'ironie enfiévrée qui seraient ici nécessaires. Ç'a été un flot continu de sonorités, tantôt violentes, tantôt atténuées, se succédant arbitrairement sans lien moral ni raison symphonique. Faut-il parler du prélude du deuxième acte et du délicieux épisode de la chasse du roi Marke, râclé à tour de bras et devenu une bouillie informe de sonorités cuivrées ! Il faut n'avoir aucun sens poétique, ni même musical, pour gâcher de la sorte, — et je ménage mes expressions, — cette pure merveille de musique pittoresque. Et quelle lourdeur dans les transitions qui relient les divers épisodes de la scène d'amour ! Dans le finale, M. Flon avait pris un tel temps de galop que ni Mlle Tanésy, ni M. Cossira n'ont pu suivre. Je n'insiste pas sur l'absence de compréhension dans le rendu de l'incomparable prélude du troisième acte, avec ses tierces de flûtes si poétiques et ici rendues platement en mesure ! Ni sur le solo du cor anglais, l'air triste du pâtre, joué lui aussi à quatre temps, sans aucune inflexion ! Et la rentrée des basses sur ce thème, si délicatement scandé à Bayreuth et ici lourdement accentué !

Ce n'est pas seulement le sens artistique qui était en défaut ; je dis que M. Flon ignorait même sa partition, — car je pourrais lui signaler nombre de dessins caractéristiques, de détails polyphoniques ou harmoniques importants parce qu'ils ont un but expressif, qu'il n'a pas su mettre en relief. Et mes observations à ce sujet se sont trouvées corroborées par celle de cinq ou six musiciens qui, connaissant à fond la partition, ont comme moi, noté ces lacunes compromettantes.

Non, jamais, on ne me fera dire de cette lamentable exécution qu'elle a été une interprétation de l'incomparable tragédie d'amour. Je ne veux pas méconnaître la somme d'efforts dépensés, et je louerai Mlle Tanésy, en dépit de son insuffisante éducation dramatique, de la vaillance vocale dont elle a fait preuve ; j'ai applaudi sans réserve M. Cossira, au troisième acte, encore qu'il ait mis peu d'expression dans le merveilleux récit (d'ailleurs très écourté), où

il rappelle à Kurwenal la mort de sa mère ; j'ai applaudi à la diction claire et compréhensible de Mlle Wolff, toujours consciencieuse et attentive au caractère dramatique; j'ai applaudi M. Lequien, qui a su faire accepter le difficile monologue du roi Marke ; j'ajouterai même que le combat sous la porte du burg, tout à la fin de l'œuvre, avait été très bien réglé et a été exécuté avec un réalisme saisissant.

Mais j'ai bien peur que ces quelques pages convenablement rendues ne suffisent pas pour maintenir l'œuvre au répertoire, même jusqu'à la fin de la saison. La poésie, le charme sont absents. Et à ce propos, M. Stoumon me permettra de lui rappeler un article qu'il publiait ici même, dans le *Guide Musical*, dont il fut autrefois le chroniqueur théâtral, à propos de l'exécution du *Vaisseau-Fantôme*, sous la direction Vachot (1872). « L'œuvre, disait-il, possède tout ce qu'il faut pour réussir brillamment et prendre place au répertoire, en tête des ouvrages les plus fêtés, et cependant le *Vaisseau-Fantôme* a fait four. A qui la faute? A l'exécution... C'est à l'exécution seule que revient la responsabilité du désastre. On aura beau faire et beau dire, la masse du public ne séparera jamais l'œuvre des interprètes et les interprètes du *Vaisseau-Fantôme* laissent grandement à désirer. Ce n'est pas avec un Hollandais impossible, une Senta fatiguée, des chœurs flasques et un orchestre sans vie que le *Vaisseau-Fantôme* pouvait réussir. Il a sombré, nous l'avions prévu aux répétitions. A quand la résurrection? »

Ce que M. Stoumon disait du *Vaisseau-Fantôme*, en 1872, on peut le dire aujourd'hui, à quelques nuances près, de *Tristan et Iseult*. Et nous aussi, nous demandons :

A quand la résurrection ?

MAURICE KUFFERATH.



THAÏS

Comédie lyrique en trois actes et sept tableaux. Poème de M. Louis Gallet, d'après le roman de M. Anatole France; musique de M. J. Massenet.

ENCORE un enfant renégat ! un jeune fin-de-siècle qui veut méconnaître la boutique familiale de quincaillerie et s'octroie gracieusement la particule (un peu longue) de « comédie lyrique ». Mais, indulgent, le vieil opéra, père noble bien renté, paisible dans son capitalisme artistique, sourit dans sa fausse barbe et reconnaît les siens.

Et ceux-ci, — comme on se fait blanchir à Londres, — ont beau faire habiller leurs idées à Bayreuth. Boutades que tout cela. Sous l'accoutrement à la mode, l'air de famille se trahit; leur place s'apprête dans la galerie des ancêtres, à la suite du grand homme de la lignée, Meyerbeer, cet oncle d'Amérique, et de Bizet, ce parent pauvre. La même « concession », — à perpétuité peut-être, — les attend.

Elle était pourtant savamment cuisinée, cette première de *Thaïs* : petites notes préalables dans les courriers de théâtres, petites réclames « suivez-moi, jeune homme », coups d'œil furtifs et prometteurs sur les attractions sensationnelles (oh combien !), engagement d'*outsider*, chorégraphie efficace, etc.

Hélas ! la poulette aux yeux d'or voit sa santé compromise; la foule, névrosée, jusqu'alors docile, s'insurge à présent devant la fadeur de la mixture. L'aphrodisiaque n'agit plus autant : l'ère des doses massives commence.

M. Massenet peut, seul désormais, passer encore avec un simulacre conquérant, par cette porte maintenant banale, que jadis il enfonça pourtant; le seuil est usé par les genoux respectueux ou les pieds impatients des générations : tout le monde a fait ou voulu faire du Massenet, la vogue s'est peu à peu dissipée ; mais M. Massenet a encore le droit imprescriptible de faire du Massenet. Seul, il peut encore offrir de ce « vin de sucrage », parce que, après tout, la vigne est à lui.

Et c'est mélancolique de voir s'offrir la même grâce, la même joliesse mutine, s'illusionnant, à présent, sur son pouvoir captivant. « Pourquoi se détourner, dit-elle, n'ai-je pas mon habituel charme apprêté ? » Peut-être. Mais ce sont *eux* qui ont changé. Il n'est parfum savant qui, à la longue, ne révèle et l'axonge et l'acide. Si la pauvrette faisait encore bon effet « aux lumières », les yeux des clients, entretemps frappés d'un bref rayon de soleil, s'inquiètent, à présent, puis perçoivent l'indigence des choses, et la comparaison, la déchéance commencent.

Nulle notation qui ne fût prévue, nulle tournure qui ne fût devinée dans la partition nouvelle. On retrouve, aux endroits congrus, et les mesures ternaires et les doubles-croches en

spirale, les mouvements alanguis, et les éclats vitreux, les propos roucoulants, la phrase essoufflée, cette incurable mélodie à accompagnements stériles, ces tentatives de développement vite épuisés, la gracilité implorante de quelques périodes d'accent juste. Tout ce billon porte son millésime authentique; c'est un mérite. Néanmoins, comme certains princes besogneux ont avili leur effigie en frappant de fausse monnaie, M. Massenet s'est parfois trop complaisamment pillé lui-même, et, dans son œuvre nouvelle, tels thèmes, dans le ballet par exemple, figurèrent déjà, sous d'autres étiquettes, dans son catalogue.

Le livret, est emprunté au livre d'A. France ; seulement, d'une curieuse œuvre d'analyse et de reconstitution, on a fait une suite de tableaux plaqués sans cohésion, d'où toute finesse psychologique est exclue. Il reste une histoire assez quelconque, avec conversion, séduction, duo d'amour et les incidents habituels. Si un élément prêtait à musique, c'était peut-être l'opposition des deux religions, et le développement du sentiment confus, d'abord peu précis, qui guide le moine Athanaël dans son aventure. Malheureusement, cela est réduit au minimum, à peine esquissé ; de l'action réclamant la tradition.

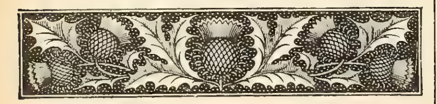
La seule nouveauté consiste en ce que le livret n'est pas rimé. La réaction est peut-être trop violente ; la rime a du bon, et parfois elle s'impose, comme dans les pièces musicales de coupe symétrique.

Il y a des pantomimes et des ballets du dernier... bateau... de fleurs.

Et ces attractions d'ordre extra-intellectuel pourront peut-être, — en dépit de la faiblesse et de l'insuccès de l'œuvre, — ériger les recettes jusqu'à un gros numéro.

Les doses massives ! M. R.

P.-S. — Interprétation très bonne.



F. MOTTL AU CHATELET



En cette bénigne ville de Paris, où les situations artistiques sont si exclusives, si âprement personnelles, où l'or des auréoles est le moins contrôlé, partant le plus fragile, le plus exposé à pâlir devant la comparaison d'un métal mieux trempé, il faut louer cette haute et cordiale idée de M. Edouard Colonne : ne s'être pas strictement cantonné en sa chaire de chef d'orchestre comme en un majordomat inexpugnable, et avoir, d'un geste d'exquise et périlleuse urbanité, cédé son bâton, ses musiciens, son répertoire, son local, son public, sa gloire hebdomadaire à de redoutables confrères ; aujourd'hui M. F. Mottl, demain M. Levi, puis E. Grieg.

Vraiment, si M. Colonne, au lieu de cueillir de lointains lauriers, se fût trouvé au Châtelet dimanche, spontanément il eût été associé au succès de M. Mottl par la reconnaissance des assistants ; à l'entr'acte, à la sortie, les témoignages d'admiration pour l'un alternaient avec les appréciations les plus sympathiques pour la largeur de vues de l'autre. Certes, cette inspiration, quoique négative, ne pouvait surgir que dans une âme d'artiste : comme, dans la virtuosité, l'effacement volontaire est parfois d'un art supérieur (1).

Si souvent l'enthousiasme des foules a porté à faux qu'il en est devenu suspect, sinon démonétisé ; mais quand il est lancé dans le chemin juste, quand les plus taciturnes, les plus frigides sont contraints de dégeler au contact du chaud courant, alors cela devient plébéien et touchant par l'unanimité bon enfant de la manifestation.

Jamais diva à roulades, jamais pianiste chevelu ne déchaînèrent pareil torrent d'acclamations que le *Capellmeister* Mottl après sa prestigieuse conduite des premiers numéros du programme.

Les morceaux exécutés étaient connus, tout l'intérêt portait donc sur la version qu'en donnerait M. F. Mottl. Ce qui nous a frappé chez lui, c'est, indépendamment de la perfection matérielle que tous poursuivent du reste avec plus ou moins de bonheur, c'est le souci de dramatiser l'œuvre musicale, de suggérer à l'auditeur une sorte d'exégèse littéraire, parallèle au texte musical, celui-ci fût-il, ou non, conçu dans cet ordre d'idées. Dans la partie matérielle, il faut constater l'expansion, la vibration qu'il a su imprimer aux instruments à vent, aux cuivres surtout (s'ils n'ont pu acquérir du coup une plus fine qualité de son, du moins ils ont acquis un volume et un *lié* sensiblement plus grands); notablement réduite, la batterie, souvent

(1) On nous permettra de rappeler que, voilà quatre ans, M. Joseph Dupont a donné le premier, à Bruxelles, l'exemple de cette confraternelle et artistique initiative, en cédant son bâton tour à tour à Hans Richter, Félix Mottl, Hermann Levi et Rimski-Korsakoff. M. Colonne n'a fait que l'imiter, ce qui ne diminue pas son mérite. (N. de la R.)

sèche, rentrait dans la teinte générale, le quatuor assoupli se fondait plus harmonieusement aux autres groupes.

La direction de M. Mottl est surtout poétique; la diction de son orchestre a toute la saveur d'une déclamation littéraire; le drame évolue, les incidents surgissent; il a des soulignés de rythme qu'on dirait empruntés à la poésie récitée, sa version musicale s'empreint d'une vie sentimentale. Et ce qui confirme cette idée, c'est sa prédilection pour l'œuvre de Berlioz, qui se double toujours de commentaires littéraires occultes ou réels. M. Mottl a insufflé aux fragments de *Roméo,* au *Carnaval romain,* à *Benvenuto* une intensité d'expression véritablement inconnue; le caractère fébrile, tumultueux de l'œuvre de Berlioz s'affirmait avec un relief étonnant; des phrases crispées, tournant court, étaient scandées comme au couperet. Oui, l'accent dramatique me paraît la dominante de l'esprit de M. Mottl à côté d'un ensemble de qualités admirables. Dans l'œuvre de Wagner, la même remarque s'imposait. *Tristan* (prélude et finale), *Parsifal* (prélude) et *Tannhæuser* (ouverture), particulièrement ce dernier morceau, ont subi avec le plus de bonheur cette interprétation colorée, dramatique que leur donna M. Mottl. Bien entendu, il ne s'agit ici que de la déformation nuancée, compatible avec le sens général et la lettre rigoureuse. L'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, de musique plus foncièrement *musicale,* nous a un peu moins enchanté, quoiqu'il nous soit difficile de dire au juste pourquoi, tant l'exécution était impeccable et animée.

En résumé, l'apparition de M. Mottl au pupitre du Châtelet a été une joie artistique pour les amateurs de musique, une révélation pour le sens de certaines œuvres de Berlioz et de Wagner.

Et, en adressant les plus vives félicitations au magistral chef d'orchestre, il faut joindre des remercîments pour M. Colonne, qui a donné l'occasion d'apprécier les merveilleuses facultés autoritaires du fameux *Capellmeister* de Karlsruhe.

M. R.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

L'intérêt principal du dernier concert de la Société nationale résidait dans la première audition du quatuor pour archets de M. Guy Ropartz. On pourrait difficilement donner analyse approfondie d'une œuvre aussi serrée après une seule audition. Mais, certes, les qualités sérieuses se révèlent de prime abord. Dans la première partie, après l'exposition du thème *lento*, par le violoncelle, repris par le violon sur des harmonies calmes, le mouvement s'accélère et une belle phrase ascendante du violon, sur de rapides battements des autres archets, s'élargit noble et passionnée. Dans le scherzo, le second thème, de touche très délicate, a sollicité l'attention. La troisième partie (assez lent) est d'aspect mélodique plus vague, teinté de mélancolie; nous y avons noté des harmonies caractéristiques. Le finale, sur une sorte de thème populaire très rythmé, est également d'écriture recherchée; il nous a paru un peu long.

L'œuvre de M. G. Ropartz, en résumé, est d'une belle venue dans la grande ligne; en revanche, dans l'agencement des parties secondaires, nous notons une certaine surcharge d'harmonie et un souci, peut-être laborieux, de maintenir l'intérêt dans les dessins intermédiaires. Nous souhaitons l'entendre à nouveau dans un local de dimensions mieux appropriées, avec une interprétation un peu plus chaude; mettant à part l'allure animée du violon, M. Geloso, le débit instrumental manquait un peu de couleur.

Mlle Sidner a chanté de façon ravissante trois *Lieder* de Grieg, avec une voie pure, sympathique; et M. Chansarel a joué d'intelligente manière du Beethoven, du Bach, du Fauré, et du Schumann.

M. R.

La deuxième et dernière séance de la société de musique moderne, fondée par Mlles Victoria Barrière, Charlotte Vormèse, MM. René Carcanade et Pierre Monteux, a été très appéciée. Nous avons déjà dit tout le bien que nous pensons des jeunes virtuoses. Ils avaient inscrit au programme le *Trio* en *sol* majeur (op, 19) de L. Boelmann, la *Sonate* en *ut* mineur (op. 45) pour piano et violon de Grieg et le beau *Quatuor* en *ut* mineur (op. 25) du maître G. Fauré.



Mme Paul Hillemacher, le sympathique et distingué professeur de chant, a donné le 15 mars une audition d'élèves dans laquelle ont été particuliè-

rement applaudis : l'air d'*Hérodiade* chanté par Mlle Lambert ; la cantilène de *Cinq-Mars* par Mme Pratte; deux mélodies charmantes de G. Hüe et d'Hillemacher, dites avec beaucoup de talent par Mme Debacker, fille de M. Worms; le duo de *Rigoletto* par Mme d'Arnaud, qui a une voix très remarquable, et le Dr Castex ; deux airs d'*Esclarmonde* par Mme d'Arnaud, qui a également chanté avec Mme P. Hillemacher le ravissant duo d'une *Ouverture d'Arlequin*, le spirituel opéra-comique des frères Hillemacher, qui a été joué à Bruxelles. La charmante maîtresse de maison a dit avec un grand art : *Sous les lys*, une mélodie délicate et infiniment expressive d'Hillemacher.

Au dernier concert de l'Institut des Jeunes Aveugles, on a entendu, entre autres pièces intéressantes, un chœur de jeunes filles qui a chanté une scène d'une œuvre charmante de M. A. Coquard, l'*Epée du roi*, dont le solo a été détaillé d'une voix délicieuse par Mlle Pregi.

Grâce à l'initiative de M. Fournets, de l'Opéra, il se forme en ce moment une association dans le monde des arts pour fonder une polyclinique gratuite, où des médecins spéciaiistes donneraient leurs soins aux artistes malades.

Cette idée généreuse fait le plus grand honneur à sou auteur, et il est à souhaiter que la réalisation de cette œuvre utile ne se fasse pas attendre.

Théodore Dubois vient d'être fêté à Nantes. Son *Paradis perdu* a été exécuté le vendredi 16 mars, à la salle Saint-Stanislas, par la Société chorale d'amateurs *la Concordia*, avec le plus vif succès. Mlle Eléonore Blanc, MM. Warmbrodt et Auguez prêtaient leur concours à cette solennité musicale, que dirigeait Théodore Dubois. Le public a acclamé l'auteur et les interprètes. Tous les journaux de Nantes sont unanimes à reconnaître l'élévation de l'œuvre, sa belle venue; on a surtout vanté la magnifique ampleur du chœur triomphal qui sert de péroraison à l'œuvre tout entière.

BRUXELLES

Le quatrième et dernier concert du Conservatoire a eu lieu dimanche passé. M. Gevaert a fait exécuter de nouveau le *Magnificat* de J.-S. Bach et le *Psaume* XVIII de Marcello qui avaient obtenu tant de succès au premier concert. Le *Guide Musical* a consacré alors au *Psaume* de Marcello et au *Magnificat* un article détaillé qui nous dispense d'en dire long cette fois. Bornons-nous à constater que l'interprétation a été remarquablement correcte. A part la lenteur de certains mouvements, les grandes masses chorales du Conservatoire ont bien rendu la grandeur sereine de l'œuvre de Bach et l'allure dramatique du *Psaume* de Marcello. Mlle Flament, M. Demest ont chanté avec art leurs soli. M. Gevaert a joint au programme le concerto grosso n° 6 de Hændel pour quatuor à cordes et clavecin obligé : M. Gevaert dont la grande érudition se manifeste dans toutes les exécutions, a dirigé le concerto assis au clavecin à l'ancienne mode. L'œuvre, qui est merveilleusement contrepointée a produit une grande impression. Le finale a été bissé et contrairement aux principes du Conservatoire M. Gevaert l'a recommencé. On ne peut que le féliciter pour ce beau concert.



Mercredi soir, au moment où la Monnaie donnait *Tristan et Iseult*, le Cercle artistique nous offrait une soirée d'un vif intérêt et qui avait attiré du monde malgré la terrible concurrence de la représentation wagnérienne.

Cette soirée avait lieu avec le concours de M. Léopold Auer, violon-solo de l'empereur de Russie, de M Hasselmans, le célèbre harpiste, et de l'Octuor vocal, dirigé par M. Beauvais.

M. Léopold Auer a fait apprécier, dans le huitième concerto de Spohr et surtout dans la *Sérénade mélancolique* de Tschaïkowsky, une technique irréprochable, un son pur et étoffé, une exécution d'une correction toute classique. M. Alphonse Hasselmans a rendu avec infiniment de goût, allié à une virtuosité impeccable, une poétique *Légende* de Francis Thomé, accompagné au piano par Mlle Hasselmans; il a également fait applaudir, seul, une *Fantaisie* caractéristique, de Saint-Saëns. Ces deux brillants solistes alternaient avec l'Octuor vocal, transformé accidentellement en septuor par l'indisposition de Mme De Nefve, son contralto : l'artistique phalange n'en a pas moins interprété, avec la conscience et le talent qu'on lui connaît, une dizaine de chansons populaires d'une saveur très originale (surtout une chanson de Jacques Mauduit, 1570, et le fameux *Rum barum balia*) et la *Chanson de ma mie*, de Banville, mise en musique par Léon Jouret.



Aux Galeries, pour les représentations de Mlle Bozzani, on a repris *Boccace*.

Les joyeux flonflons que Suppé a écrits pour cette amusante opérette, sont devenus populaires. Aussi la salle ne désemplit pas depuis la première. L'interprétation est, du reste, très bonne et fera facilement oublier celle qui fut donnée à l'époque de Carion. Mlle Bozzani est gracieuse, mais affectée. Elle porte avec crânerie le travesti, qui convient bien à sa figure gamine. Quoique la voix ne soit guère sympathique, on lui a fait bon accueil.

M. Lespinasse fait un prince Orlando réjouissant; on peut inscrire à son actif un nouveau succès. Succès aussi pour ses partenaires, Mlles Libra, Stemma, Mme Fournier, qui ont dit agréablement leur rôle, et pour MM. Darmand, Hérault, Bertier, Duncan, qui ont déployé beaucoup de verve. En somme, reprise agréable et qui tiendra l'affiche.

Les Galeries ont donné vendredi la derniere représentation de *Sainte-Freya* pour les adieux et au bénéfice de Mlle de Roskilde. La charmante artiste, voulant remercier le public bruxellois de l'accueil sympathique qu'il lui avait fait, avait abandonné sa part de recette à l'association des Marçunvins. Un public élégant assistait à cette dernière soirée, qui a valu un vif succès à tous les interprètes et surtout à Mlle de Roskilde, à qui l'on a offert un grand nombre de corbeilles et de bouquets.

Mlle de Roskilde a été notamment très applaudie après deux mélodies, accompagnées au piano, qu'elle avait intercalées dans le deuxième acte de *Sainte-Freya*.

A l'Alcazar, débuts de la nouvelle troupe de concert. Parmi les artistes engagés citons : M. Vaunel, Mlle Lekain qui s'est fait une réputation de diseuse à Paris, Mmes Perret, Gay, etc.

Rentrée de M Crommelynck et de Mlle Lange.

M. Van Dooren a donné son récital à la salle Ravenstein. Il avait habilement varié le programme : du Beethoven, du Mendelssohn, du Schumann, du Raff, du Chopin, du Liszt, une valse sentimentale de Zarembski et trois modestes piécettes de sa composition, d'une facture à la fois très personnelle et très caractéristique.

Le prochain concert du quatuor Ysaye au salon de la Libre Esthétique aura lieu le mardi 27 courant (mardi de Pâques), à 2 heures précises, avec le concours de M. Auguste Pierret, pianiste à Paris.

M. Adrien Berendès, basson solo de l'orchestre de la Monnaie et des Concerts populaires, nous prie de constater qu'il n'a pas pris part au concert dirigé par M. Siegfried Wagner à l'Alhambra. La faute grossière signalée par nous dans l'exécution du *Siegfried Idyll* incombe, — est-ce croyable ? — à un professeur du Conservatoire royal de Bruxelles.

Dimanche prochain, quatrième concert populaire. Au programme, *Rédemption* de César Franck.

La séance du quatuor Crickboom, à la salle Ravenstein, qui devait avoir lieu mercredi dernier, est fixée à jeudi prochain.



CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — Excellente exécution de la *Damnation de Faust* de Berlioz, à La Haye, par la Société pour l'encouragement de l'art musical, sous la direction de Willem Kes, qui a pris la place de Samuel de Lange et qui y dirigeait pour la première fois. Et ce début à La Haye a été pour M. Kes un véritable triomphe, car l'orchestre (celui du Concertgebouw d'Amsterdam) a été admirable d'un bout à l'autre de cette partition, si hérissée de difficultés, et l'exécution orchestrale était d'une plus grande perfection encore que celle d'Excelsior, à Amsterdam. M. Kes a été acclamé à la fin du concert par le public, d'ordinaire d'une froideur glaciale à La Haye. Les chœurs étaient beaucoup moins satisfaisants que ceux d'Excelsior. D'abord, ils étaient beaucoup moins nombreux, l'intonation laissait souvent à désirer, et la prononciation française n'était pas non plus irréprochable. Quant aux solistes, Mme Uzielli, de Francfort, était de beaucoup préférable à Mlle Wilson; M. Demest, de Bruxelles, a fait grand plaisir; mais M. Heuschling, de Bruxelles aussi était indisposé, ce qui était regrettable. Quant à l'ouvrage monumental de Berlioz, il a produit beaucoup moins d'impression à La Haye qu'à Amsterdam, et le nombreux auditoire me faisait l'effet d'être plutôt surpris qu'enthousiasmé.

Au Concertgebouw, nous avons eu ici la huitième séance des concerts Beethoven, avec la huitième symphonie et le quatrième concerto pour piano, joué par M. Rontgen, et un concert philharmonique, où l'éminent violoniste Carl Halir, de Weimar, a eu un grand succès, et où la chanteuse Mme Schmidt-Köehne, de Berlin, qui remplaçait Mlle Leisinger, n'a obtenu qu'un faible succès d'estime. Quant au troisième concerto pour violon de Max Bruch, que M. Halir nous a fait entendre, il contient des pages intéressantes, mais n'égale certainement pas la valeur des deux premiers du même auteur.

M. Kes nous promet sous peu la première exécution d'une symphonie de Christian Sinding, un des chefs de l'école moderne scandinave et un compositeur qui donne de grandes espérances. Cette symphonie paraît d'une contexture si compliquée que M. Kes en fera ajouter une explication thématique au programme de ce concert, où l'on doit jouer aussi une nouvelle ouverture, *Otello*, de Dvorak. INTÉRIM.



ANVERS. — Première représentation de *Néron*, de A Rubinstein, au Théâtre-Royal. — Ayant sous les yeux les brillants et élogieux articles qui annonçaient l'immense succès que venait de remporter *Néron* au théâtre des Arts de Rouen, nous trouvons notre tâche singulièrement pénible; car, il n'y a pas à le nier, l'opéra de Rubinstein n'a guère réussi ici. Pas une scène qui ait pu rompre la température glaciale qui régnait dans la salle. Où en chercher la cause? Quelques-uns de prétendre que l'œuvre du maître russe ne peut réussir qu'interprétée par des artistes hors ligne.

Pourtant, un monument artistique dont s'est enrichie notre ville, pendant la présente campagne, vient de donner un démenti à de pareilles appréciations. Le *Vaisseau-Fantôme*, certes une œuvre

qui renferme des difficultés presque insurmontables pour une scène de province, a obtenu, à notre Théâtre-Lyrique flamand, un succès sans précédent, et cela avec une troupe à peine formée.

Qu'en conclure, sinon que l'opéra de Rubinstein n'est pas de ceux qui puissent résister à une analyse raisonnée, ainsi que le peuvent aisément des œuvres telles que *Freyschütz*, le *Vaisseau-Fantôme*. Il lui manque pour cela une forme personnelle, vivante et vraie. Ce n'est pas à dire que Rubinstein n'ait rien produit de remarquable, en fait d'œuvres scéniques. Nous citerons de lui les *Macchabés*, par moments d'une intensité dramatique remarquable; puis *Féramors*, qui renferme des pages poétiques d'une grande fraîcheur mélodique.

En fait de concerts, nous avons eu une nouvelle exécution symphonique des Concerts populaires. La deuxième symphonie de Beethoven formait la première partie du programme, tandis que la deuxième partie était composée d'une façon quelque peu fantaisiste : *Une nuit sur le Mont-Chauve* de Moussorgsky; une rhapsodie dahoméenne de A. De Boeck, et des airs du *Pré aux Clercs* et des *Diamants de la Couronne*, chantés, par Mlle Gorlé.

L'impression de pure et tranquille satisfaction qu'avait laissée la symphonie de Beethoven a été singulièrement troublée par ces productions de caractère si opposé. Les compositions symphoniques que je viens de mentionner méritent pourtant d'être signalées; mais quand les organisateurs de concerts sérieux (ayant pour but de faire l'éducation du public) voudront-ils imposer à leurs solistes un répertoire plus artistique? Nous trouvons qu'il est grandement temps que l'on réagisse contre cet abus de vieux airs d'opéras comiques français.

Nous félicitons la direction de la Société d'harmonie d'avoir engagé notre Kwartet-Kapel pour une séance. C'est là un bel encouragement de la part d'une société qui a l'habitude d'engager régulièrement les célèbres quatuors de Francfort et de Cologne, ainsi que le fameux quatuor Joachim.

Programme fort bien composé: quatuors de Tschaïkowsky et Sokolow, puis le quintette de Beethoven. Nos quartettistes, très en progrès comme finesse d'exécution et aidés par l'admirable acoustique de la salle, ont particulièrement bien rendu le quatuor de Tschaïkowsky, dont l'*andante cantabile* est une vraie perle. Le quatuor de Sokolow semblait un peu écrasé, venant après une œuvre aussi parfaite. Le jeune compositeur parvient, surtout, à découvrir de nouvelles et heureuses sonorités. Son *allegro-scherzo* est particulièrement réussi. Belle et consciencieuse exécution du quintette de Beethoven A. W.



BERLIN. — Le neuvième concert de la chapelle royale a eu lieu la semaine dernière. A la demande générale, M. Weingartner a dirigé l'ouverture de la *Fiancée vendue* de Smetana. Pour la seconde fois, elle a été bissée. Impossible aussi d'en donner une exécution plus fougueuse et plus claire. L'ouverture *Die Weihe des Hauses* de Beethoven, la symphonie à Rosalie en *si* bémol de Schumann et la symphonie les *Noces villageoises* de Goldmark complétaient le programme. Bien faible, cette dernière œuvre pour apparaître sur un programme de Weingartner! La première partie exceptée, et encore, toute la symphonie est fade et vulgaire. Nous aurons heureusement une bonne compensation au dixième et dernier concert (24 mars): Weingartner dirigera la Neuvième Symphonie, une suite avec flûte obligée en *si* mineur de Bach et l'*Oxford-Symphonie* de Haydn.

Le Sternsche Gesang-Verein, dirigé par le professeur Gernsheim, a donné aussi un concert à la mémoire de son membre d'honneur Hans de Bulow. On y a entendu le *Funerale* pour orchestre de Bulow et le *Requiem* de Verdi. Le *Funerale* est fort court et peu personnel : on y sent partout l'influence de Wagner. Cette composition n'apporte rien à la gloire de Bulow. On eût, du reste, beaucoup mieux fait de ne point l'exécuter. Quant au *Requiem* de Verdi, inutile de le détailler, il est trop connu. Disons seulement qu'il est regrettable de voir une œuvre aussi importante déparée par tant de pages conçues dans le style du grand opéra, le *Sanctus*, le *Recordare*, le *Lacrymosa*, par exemple. L'interprétation a été supérieure, aussi bien de la part des chœurs que des solistes. Ceux-ci, membres du célèbre Frankfurter Vocal-Quartett, étaient Mmes Uzielli (soprano), Hahn (alto) et MM. Naval (ténor) et Sistermans (basse).

La saison des concerts philharmoniques s'est terminée cette semaine. Le dernier concert a été dirigé par M. Richard Strauss, M. Schuch nous boudant depuis février. On nous assure que celui-ci, peu satisfait des critiques berlinoises, a refusé de diriger désormais tout concert à Berlin. La Neuvième Symphonie était au programme. M. Strauss ayant l'habitude de ralentir les temps, nous ne pouvons parler d'une telle exécution. Les chœurs et les solistes, Mmes Schmitt (soprano) et Stephan (alto) sont les seuls à louer sans réserve. MM. Rothmühl (ténor) et Schwarz (basse) ne nous ont pas paru être en voix. En revanche, M. Strauss a magnifiquement enlevé son orchestre dans les Préludes de Liszt; on sait, du reste, que le jeune *Capellmeister* est un des plus fervents adeptes de la musique de Liszt. Mlle Clothilde Kleeberg s'est fait entendre dans le concerto pour piano de Schumann. Son jeu est clair et délicat, mais souvent monotone, la pianiste abusant de la teinte mezzo-forte. Néanmoins, elle a eu du succès.

A l'Opéra, Wagner compte toujours grand nombre de représentations. Nous avons eu dernièrement le *Vaisseau-Fantôme*, *Lohengrin*, *Tannhæuser*, les *Maîtres Chanteurs* avec une ignoble coupure dans le délicieux dialogue entre Sachs et Walther, au troisième acte, et le *Rheingold* avec une interruption de vingt minutes (!) entre le second et le troisième tableau. Un peu de patience, et nous aurons bien-

tôt des pauses dans les plus longs actes de l'œuvre wagnérien. E. B.



DRESDE. — Cette année, au concert solennel du dimanche des Rameaux, on a entendu des fragments de *Parsifal*, exécutés par les chœurs du Conservatoire, et la 9e symphonie de Beethoven avec soli, chœurs et orchestre. Cinq cents chanteurs environ occupaient la scène de l'Opéra.

Une interversion des pièces eût été favorable; après la *Neuvième symphonie* de Beethoven, les chœurs du *Parsifal*. L'auteur de *Mélusine*, M. Carl Grammann a fait recevoir deux nouveaux opéras de sa composition, *das Irrlicht* et *Ingrid* Le premier est déjà à l'étude.

Les théâtres royaux sont fermés pendant toute la semaine sainte. Cependant la direction ne chôme point : elle se fait présenter les étoiles du Conservatoire et les engage. C'est ainsi que trois chanteuses viennent d'être appelées à augmenter le nombre des jeunes, dont les fonctions ressemblent assez à une sinécure.

Un récent arrêté directorial proscrit l'usage d'offrir des fleurs sur la scène et d'applaudir au beau milieu d'un acte. Cette dernière mesure sera sans doute bien accueillie par nos bons artistes, soucieux avant tout de se conserver jusqu'à la fin dans l'esprit du rôle qu'ils ont composé.

La *Walkyrie*, qu'on n'avait pas donnée depuis longtemps, a enthousiasmé un très nombreux public, toujours empressé dès qu'il s'agit de Wagner. Mme Malten (Brunnhilde) et M. Perron (Wotan) ont été particulièrement applaudis. La direction nouvelle, — M. le comte Seebach est maintenant entré en fonctions,— qui fera débuter jeudi une jeune élève du Conservatoire, classe Orgeni, ne songera-t-elle point à un Siegmund? M. Gritzinger n'a d'un héros que la taille, encore s'il connaissait la manière de s'en servir! Nous avons l'avantage de posséder un joli groupe de jeunes cantatrices; mais, en fait de ténors, il n'y a que M. Anthes, dont la voix charmante et délicate supporterait difficilement un répertoire wagnérien plus étendu.

Un des plus beaux concerts de la saison a été celui du couple pianiste d'Albert-Carreno. Mais pourquoi ont-ils choisi la petite salle du Musenhaus? Au Gewerbehaus, leur puissance sonore aurait pu se développer sans inconvénient.

La dernière soirée Nicodé n'a pas été la plus appréciée ; le soliste, M. Hilf, a beaucoup d'école, un style tenace, mais peu de charme Les effets de pure virtuosité n'étaient pas rehaussés par la qualité du son. Beaucoup de puissance et de noblesse dans la baguette de M. Nicodé.

A la fin du mois, Mme Roger-Miclos, de Paris, donnera un concert au *Musen Haus*. Déjà les privilégiés d'un élégant salon de Dresde ont admiré sa stylistique si variée. On est peu habitué à cette simplicité expressive chez les pianistes, exception faite pour Mme Stern. Après une tournée artistique en Allemagne et en Suisse, qui a été pour elle une série de triomphes, Mme Stern préprare sa quatrième séance de musique de chambre. Deux pièces lui ont valu à Oldenbourg un succès énorme : le concerto en *sol* mineur de Saient-Saëns et la *Fantaisie* pour piano avec chœur, de Beethoven.

De Christiania, nous parvient l'agréable nouvelle de l'accueil enthousiaste fait à Mlle Lalla Wiborg par ses compatriotes. Cette gracieuse cantatrice, élève de Mlle Nathalie Haenisch, de Dresde, a débuté dans la carrière artistique en prêtant son concours à une excellente pianiste norwégienne, Mlle Hildur Andersen. De sa voix limpide et souple, elle a chanté avec orchestre le grand air de la *Traviata*. La justesse de sa diction italienne ajoutait une qualité de plus à son interprétation. Si les élèves de chant travaillaient comme Mlle Wiborg, la diction lyrique, leur voix n'y perdrait rien et leur expression gagnerait beaucoup. Nous ne doutons pas qu'un brillant avenir attende cette jeune et consciencieuse artiste. ALTON.



LIÉGE. — Aucun pianiste n'avait figuré, cette année, ni aux concerts du Conservatoire, ni aux Nouveaux Concerts.

Après ces transcendants artistes — tous liégeois — Ysaye, Thomson et Jean Gérardy, ç'a été l'admirable virtuose, Eugène d'Albert, qui est venu ajouter à la troisième séance des Nouveaux Concerts, le puissant intérêt de son prodigieux talent et compléter ainsi de fortes impressions musicales.

Dans son second concerto (op, 12) d'Albert, presqu'inconnu ici comme compositeur, nous est apparu avec de puissantes facultés de conception et de réalisation.

Œuvre remarquablement écrite que ce second concerto, toute débordante de la merveilleuse technique de son auteur, et d'un relief instrumental très intense, et établissant le dialogue entre l'instrument et l'orchestre de façon à satisfaire les exigences de notre sentiment moderne.

Dans l'exécution de la *Sonate appassionata* ce modèle éternel, où ses illustres prédécesseurs nous avaient légué d'ineffaçables souvenirs, l'artiste inspiré qu'est d'Albert nous a affirmé profondément son intime compréhension du chef-d'œuvre de Beethoven, faisant succéder à l'élévation austère et raisonnée de l'allegro et de l'andante la fougue débordante de l'allegro final.

Le vaillant pianiste devait achever la conquête de l'auditoire transporté par une exécution magistrale de sa transcription sonore et majestueuse du prélude et fugue en *ré* majeur pour orgue de J.-S. Bach et de la difficile rhapsodie espagnole de Liszt, morceaux de virtuosité transcendante entre lesquels se dérobaient délicieusement et reposants, le rondo en *la* mineur de Mozart et un nocturne de Chopin.

Il y a puissante consolation, après tant de

cruelles et incessantes pertes, à sentir se continuer par Eugène d'Albert la tradition élevée et initiatrice des Liszt, des Brassin et des Bülow. Pour la partie incombant à l'orchestre, M. Sylvain Dupuis rééditait l'ouverture tragique de Brahms, le poème symphonique *Mort et Transfiguration* de R. Strauss, le prélude du deuxième acte de *Gwendoline* et l'ouverture du *Carnaval romain*. Pour le rendu de ces œuvres, de caractère varié, comme dans l'accompagnement du concerto de d'Albert, de réelles félicitations doivent être adressées à nos excellents musiciens, surtout sur leur plus de discrétion que d'habitude, en particulier dans le prélude délicat de Chabrier. Comme les lecteurs du *Guide* en sont depuis longtemps déjà informés, M. Sylvain Dupuis tentera, à son quatrième concert, le 20 mai, cette grosse partie de faire entendre les premier et deuxième acte de *Tristan et Iseult !*

M. Ernest Van Dyck chantera Tristan. Le concours efficace du célèbre chanteur des théâtres de Vienne et de Bayreuth permet, certes, bien qu'en dehors de la scène, un essai consciencieux, et aussi éloigné qu'il soit, de réalisation de l'exceptionnelle création de Wagner.

Un véritable élan se produit à Liége vers la musique de chambre.

Une association composée de nos meilleurs professeurs du Conservatioire et d'artistes en vue, tels que MM. Debefre, pianiste, Lejeune, corniste, Gérôme, basson, Mativa, flûtiste, Thyssens, hautboïste, et Maggi, clarinettiste, se faisait applaudir, le 16 mars dernier, à la Société d'Emulation. Le programme comportait des œuvres de Beethoven, Weber, Reinecke et Saint-Saëns. C'était presque une innovation, car la musique de chambre entendue d'ordinaire ici n'étendait guère ses recherches en dehors du quatuor à cordes proprement dit. L'essai a obtenu le succès qu'il méritait, tenté, du reste, par des artistes de réunion aussi sérieuse et aussi compétente. Donc promesse de nouvelles et intéressantes jouissances musicales. La musique de chambre a acquis, du reste, existence durable à Liége. Comme votre autre correspondant l'écrivait dernièrement, une somme importante a été léguée dans cette intention très exceptionnelle. Il nous semble bien juste de faire connaître à vos lecteurs l'esprit à la fois charitable et artistique des legs de ces généreux donateurs et leur importance considérable. Il est stipulé, en effet, que Mme Dumont-Lamarche, pour se conformer aux désirs de feu son mari, mort en 1887, a légué (outre 767,000 francs à des œuvres de pure bienfaisance) 100,000 francs à la ville de Liége, dont les revenus doivent servir à organiser des concerts de musique dite de chambre par les soins de la commission et du directeur du Conservatoire royal de musique.

A. B. O.

LILLE. — La saison lyrique, qui a fini dimanche 18 courant, aura été bien pauvre cette année, et on peut dire qu'à part *Werther* et la reprise du *Pardon de Ploërmel*, les amateurs de bonne musique ont été singulièrement réduits à la portion congrue.

Je ne saurais, en effet, faire entrer en ligne de compte dans le bilan de cette campagne théâtrale le *Benvenuto* de M. Eugène Diaz, que la direction a eu la bizarre idée de nous donner dans la dernière quinzaine. Cet ouvrage, si mal accueilli à son apparition à l'Opéra-Comique, en 1890, n'avait cependant rien qui le désignât particulièrement au choix de notre impresario, à l'exclusion de tant d'autres qui eussent certainement été bien plus intéressants.

Sur un sujet rempli d'invraisemblances criantes et bien médiocrement mis en vers par M. Gaston Hirsch, M. Eug. Diaz a écrit une partition conçue dans la forme mélodique pure, d'une ordonnance tout italienne et d'une indigence d'orchestration telle qu'on serait tenté de la croire voulue.

En écoutant *Benvenuto*, on croirait entendre un opéra écrit il y a cinquante ans, à l'époque où sévissaient les opéras-concerts qui ont fait les délices de nos pères. Chaque phrase se termine sur la chute prévue; dès que l'artiste en a dit les premières notes, on pourrait la terminer pour lui. C'est une musique qui peut plaire à tous ceux,—et ils sont encore nombreux,— qui aiment l'antique formule italienne dans toute sa banalité, les reprises d'ensemble, les dialogues à la tierce, les cavatines et les ariosos, à tous ceux enfin dont l'esthétique musicale ne dépasse pas la *Favorite* ou le *Trouvère*, et qui mettent par dessus tout l'*air*, le *morceau*, qu'on retient facilement et que l'on peut chantonner en sortant du spectacle.

Mais il n'en est pas de même pour ceux qui ne considèrent plus ces anciens ouvrages que comme des modèles d'un genre aujourd'hui disparu. Ils pensent avec raison qu'après les efforts considérables tentés dans ces dernières années par nos compositeurs modernes pour réaliser l'union intime du poème et de la musique et se rapprocher ainsi le plus possible de la *vérité*, — but suprême de l'art, au théâtre comme ailleurs, malgré ce vieux cliché que « le théâtre ne vit que de conventions », — ils pensent, dis-je, qu'après Wagner et son œuvre colossal, après Lalo, Saint-Saëns, Reyer, Massenet, etc., et toute la nouvelle école musicale, c'est vouloir nous faire revenir en arrière que de construire encore un opéra dans le moule usé des formes conventionnelles.

Si encore, dans ce vieux moule, M. Diaz avait coulé des mélodies nouvelles! Hélas! non. A part quelques rares pages bien venues et d'une belle inspiration, on n'y rencontre guère que des phrases vieillies et qu'on peut saluer au passage comme d'anciennes connaissances!

L'interprétation en a été des plus remarquables. Doué d'une voix étendue, bien posée et d'un

timbre superbe. M Bérardi a composé d'une manière très brillante et très vivante le personnage de Benvenuto, et il y a remporté un très vif succès.

Mlle Nardi, avec la voix chaude et vibrante, et l'admirable talent de comédienne que vous lui connaissez, a donné au role de Pasiléa une remarquable intensité dramatique.

Mlle Berthelli, très touchante dans le rôle de Delphe. et MM. Hyacinthe et Roger, dans ceux de Pompéo et de Monthsolm, complétaient un ensemble excellent.

Espérons que la direction, — qui nous reste l'an prochain, — mieux renseignée sur les goûts du public, nous dédommagera de nos privations artistiques de cette année en montant, pendant la saison 1894-95, des ouvrages d'un niveau musical autrement élevé. E. M.



MARSEILLE. — Les deux événements musicaux intéressants en ce mois ont été : au théâtre, la reprise de *Lohengrin;* au concert, l'exécution de la *Neuvième Symphonie.*

Notre théâtre subit l'inévitable effet de sa situation. A l'incapacité habituelle de l'individualité dirigeante, active et volontaire, du moins dans le sens commercial, s'est substituée l'incapacité multiple, avec le manque d'unité et le conflit inévitable des pouvoirs collectifs. Ajoutez à cela l'insuffisance notoire de plusieurs des premiers sujets de la troupe, qui enlève tout relief, tout accent à l'exécution des ouvrages, même les plus rebattus du répertoire, au point qu'on n'ose pas les risquer. — Que joue-t-on enfin? direz-vous. — Je ne sais; cela échappe non à l'analyse et à l'attention, mais aux sens mêmes. Il paraît cependant qu'on a essayé de *Lakmé,* l'autre soir, mais dans des conditions telles qu'elles ont presque fait scandale et que la représentation n'a pas eu de lendemain. C'est donc à notre Grand-Théâtre un état de marasme et de langueur, une existence végétative si veule et si nulle qu'elle paraît bien plutôt une mort lente. La reprise de *Lohengrin* a eu l'effet, là dedans, d'un réveil magique et foudroyant. Aux recettes anémiques, aux salles désertes, ont succédé les maximum pécuniaires et numériques d'une foule depuis longtemps enfuie de ces lieux attristés. C'est naturel, la vie appelle la vie.

L'ouvrage est rendu tant bien que mal, se tient assez, en somme. Il ne faut pas espérer la précision et la clarté des ensembles, par exemple, dans les deux scènes animées de l'arrivée du cygne; mais pour le reste, les chœurs et l'orchestre sont supportables. Naturellement, les deux coupures ineptes dans le finale du premier acte et dans le chœur des soldats, au second, ont été maintenues. Comment eût-on pu espérer, n'est-ce pas, un retour à l'art et au sens commun!... Par contre, l'ennuyeuse dispute des deux femmes à la porte de l'église est donnée dans son intégralité : pour faire valoir ces dames, sans doute. Ces dames, Elsa et Ortrude, sont Mlle Tracey, chanteuse à la voix insuffisante et défectueuse, mais comédienne de tempérament, en somme artiste intelligente et pas banale; puis Mlle Pacarry, qui a le pied à l'étrier maintenant depuis l'affaire *Salammbô.* Elle marque bien quelque progrès sur ses débuts, mais ne me paraît pas être sortie encore de la période d'étude et d'apprentissage. Quant à Lohengrin, c'est M. Muratet, et avec lui, certes, tout est profit, régal et satisfaction. Je ne m'attendais pas, après les désagréments éprouvés par l'artiste chez vous, l'an dernier, faute sans doute d'acclimatation suffisante, à lui retrouver sa voix intacte, aussi fraîche, aussi pure, aussi séduisante d'accent et de nuances qu'il y deux ans. C'est ainsi pourtant; et quant à la déclamation, au jeu, à la figuration expressive et poétique du rôle, c'est, à peu de chose près, ma foi, la perfection Je ne vois pas, en effet, ce qu'on pourrait y reprendre. Peut-être un excès de correction et d'exactitude. Un peu moins de rigueur dans la mesure, quelque souplesse apportée parfois au débit achèverait, je crois, de donner au rôle l'accent naturel, pénétrant, sympathique, qui nous enchante chez Wagner et que M. Muratet rend déjà avec une excellence, je le répète, très voisine de la perfection. Cet élément de succès, joint à la valeur propre de l'ouvrage, a produit une belle série de représentations, malheureusement déjà suspendues par le départ de l'artiste engagée pour le rôle d'Ortrude.

Dans le moment, la vie du théâtre est tout entière passée à la préparation de *Taï-Tsoung.* — Eh! qu'est-ce cela? demanderez-vous. — C'est un opéra à sujet chinois, que M. Emile Guimet, le riche industriel lyonnais, le fameux orientaliste, créateur et donateur du musée spécial qui porte son nom, a trouvé le loisir et l'inspiration de produire en ses voyages là-bas. Je ne soupçonnais pas tant de mérites à M. Guimet, tant de cordes à son arc et à son luth. Celles qu'il a fait vibrer de surplus, pour faire accepter son œuvre à nos artistes en société, ont été décisives, si bien que j'aurai, dans huit jours probablement, à vous rendre compte de cet essai de décentralisation artistique (formule consacrée).

L'exécution de la *Neuvième* a été une grosse affaire pour nos concertistes. Etant donnés les éléments disponibles en province soit comme exécutants, soit comme auditeurs, il est certain que la tâche est rude et qu'elle peut être difficilement menée à bien ailleurs que dans un centre artistique de premier ordre. L'œuvre est de telle nature, d'un art si élevé et si subtil, qu'elle s'adresse à un nombre restreint d'amateurs et ne constituera jamais l'élément d'un succès populaire et lucratif. On a beau dire, le sublime n'est pas à la portée de tous, et le public, en fait d'art, ne comprend jamais qu'à demi. Aussi, de pareilles œuvres ne se montent pas par spéculation, ce sont des faits honorifiques, des titres glorieux, dont on se pare,

des obligations que l'on acquitte envers des abonnés ou des commanditaires, titres qui proclament les vertus des participants, qu'on inscrit en lettres d'or dans les archives et dans les souvenirs, mais qui ne se résolvent pas en profits maniables et pratiques. Comme on l'a dit, la musique est un art cher, cher en raison de l'excellence des éléments recherchés; aussi ne faut-il pas se montrer trop difficile et regardant, quand on a la bonne fortune de les rencontrer.

C'est pourquoi je me hâte de vous dire que l'exécution du célèbre chef-d'œuvre a été vraiment remarquable et satisfaisante, faisant grand honneur à notre chef, M. Jules Lecocq. Ne voulant ou ne pouvant trouver parmi nous les éléments complets de l'exécution vocale, notre Association artistique avait engagé à grands frais un quatuor de voix solo. Mais pour l'utiliser et retrouver ses frais, elle a cru devoir mettre les morceaux doubles et joindre à la *Neuvième* un autre ouvrage important, la *Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns. Il en est résulté, à mon avis, un programme trop chargé, dont les éléments disparates n'ont pas produit, en deux séances, l'effet considérable et les résultats fructueux qu'on aurait pu attendre.

Je n'irai pas vous donner par le menu les détails de l'exécution. Il vous importe peu, à vous et à vos lecteurs, de savoir en quoi et comment cette exécution s'est distinguée; si le premier morceau, suprême de l'art symphonique, si le *scherzo* avec ses contrastes, l'*adagio* et ses délicatesses, le *finale* avec ses effets multiples, ont donné exactement tout ce qui s'y trouve enfermé; si même l'innovation d'un *rallentando* en manière d'accent expressif apporté par les voix, vers la cadence du motif de l'ode, doive être approuvée. Il suffit à notre gloire et à celle de M. Lecocq que, pour l'ensemble, le grand souffle poétique et génial du maître, soit très convenablement « sorti ». Mais ce qu'il y a eu de mieux, c'est le finale, où, d'une part, les solistes exotiques, d'autre part, les choristes indigènes ont donné avec une vaillance et une justesse au-dessus de toute attente. Il n'y a que des compliments à faire à Mlle D. Beumer, dont la voix aiguë a fait merveille; à Mme Devisme, bon contralto, et à M. Perny, ténor de Lyon, dont la voix de ténorino s'est tirée avec habileté d'une partie où s'expriment en mâles accents la joie patriotique des combattants.

J'oubliais de vous dire que la version choisie pour les paroles a été celle de V. Wilder, où le sujet de la Joie a fait place à celui de la Liberté. Les raisons qu'a données V Wilder d'un pareil changement sont peut-être excellentes. Moi, je les trouve détestables. Auraient-elles été encore plus décisives, elles n'auraient jamais pu absoudre le tripatouillage que n'a pas craint de commettre le traducteur dans un texte sanctifié, dirai-je, par le génie de deux grands hommes et dont le sens précis ne se retrouve plus du tout dans la traduction fantaisiste qu'il en a donnée. Libre aux amateurs d'applaudir l'hymne à la Liberté : quels qu'aient été les sentiments « libertaires » des deux auteurs, je crois que *non erat hic locus* et que c'est bien la joie que, dans leur art respectif, ils ont voulu chanter ici.

Est-ce le voisinage de la grande *Neuvième*, mais, vraiment, j'avoue n'avoir pas pris un plaisir extême à l'audition de la *Lyre et la Harpe*.

Il est possible que cette impression défavorable tienne surtout aux conditions dans lesquelles l'œuvre a été présentée, c'est-à-dire en complément à la *Neuvième*. Qui pourrait tenir, en effet, près d'un tel monument! N'est-ce pas vouer à un effacement certain tout ce qu'on risque en un pareil voisinage? Pour moi, je ne comprends rien aux usages suivis en ces matières. Certaines œuvres m'apparaissent si puissantes et si hautes, elles apportent avec elles tant d'émotion et un aliment de pensée si substantiel qu'elles excluent, pour un moment au moins, toute possibilité d'existence autour d'elle. Tout paraît à côté, chétif, inutile, importun Quelle possibilité d'intérêt ou d'agrément y a-t-il, je vous le demande, à l'issue de cette *Neuvième*, de la *Passion* de Bach, du troisième acte de *Parsifal*, ou même d'une des dernières sonates ou du grand trio op. 97 de Beethoven? Heureusement, les capacités sensitives et intellectuelles des masses sont autrement déliées et solides; aussi les voyons-nous, au sortir de ces sublimités, accueillir sans broncher et avec agrément sans doute, comme le dit Berlioz, n'importe quel afflux sonore de concerts de flûte ou de variations on leur serve. Cela s'appelle l'éclectisme!...

Lorsque, dans ma dernière correspondance, je vous parlais des œuvres d'Auguste Caune, je ne m'attendais pas au chagrin d'avoir sitôt à vous annoncer la mort de cet homme distingué et de cet excellent musicien. Succombant à une maladie lentement aggravée, notre ami s'est éteint, ces jours derniers, à l'âge de soixante-huit ans.

Comme je vous l'ai dit, je crois, Auguste Caune n'avait pas été dirigé d'abord vers la musique. Issu d'une famille hautement estimée, ce ne fut qu'à travers d'autres occupations qu'il put se livrer à son goût dominant et acquérir les connaissances nécessaires à la composition jusqu'à ce que, dans son âge mur, devenu un vrai professionnel de l'art, il produisit ses trois œuvres principales, le trio, la messe et l'oratorio le *Veau d'or*. Au cours de ses voyages, il eut l'occasion de connaître Liszt, Ysaye, votre admirable violoniste, et d'autres notabilités musicales étrangères, lesquelles, je le sais pertinemment, en faisaient le plus grand cas. Mais ce noble artiste, digne en tout du premier rang, était d'une modestie qui allait jusqu'au détachement de son intérêt le plus naturel, le plus immédiat J'aurai assez loué la finesse de son intelligence musicale en disant que c'était un wagnérien de la première heure; je veux dire, qu'il avait su, dès *Tannhæuser*, analyser et comprendre le génie du grand réformateur. Voilà notre ami disparu maintenant, ses œuvres, sauf le trio, ne sont pas, je

crois, éditées. Elles iront probablement s'enfouir dans quelque bibliothèque privée ou publique. Les grands coups d'aile de son inspiration ne frapperont plus personne, les belles architectures sonores de son *Credo*, de son *Sanctus*, de son *Moïse* iront, comme celles des temples antiques, s'enliser, disparaître peu à peu dans la poussière et la nuit de l'oubli.

E. M.

STRASBOURG. — Au dernier concert d'abonnement de notre orchestre municipal, M. Stockhausen a fait connaître une suite en *ré* mineur pour grand orchestre de M. Marie-Joseph Erb, né à Strasbourg le 23 octobre 1858. M. Erb a fait ses études à Paris, à l'école Niedermeyer. Il s'était fait connaître comme compositeur par une série d'œuvres pour le piano, marquées au coin de l'originalité et dont les dernières sont écrites avec une grande clarté de style. Sa suite, divisée en quatre parties, est formée d'un prélude, d'une gavotte, d'une canzone et d'une marche. Conçue d'après les règles scolastiques, cette suite, par l'enchaînement de ses idées et par l'exactitude du travail orchestral, représente un tableau musical de mérite. Les imitations harmoniques y sont habilement ordonnées et les pensées mélodiques, précises et point banales, y sont relevées par une instrumentation sobre, mais distinguée de coloris. Dans le prélude, le motif est indiqué par le haut bois, qui en imitera le dessin dans son récit final de la marche. Ainsi qu'il avait fait pour l'œuvre récemment entendue de M. Lorentz, notre orchestre municipal s'est attaché à mettre en pleine lumière les détails de la partition de M. Erb. On doit lui en savoir gré autant qu'à M. Stockhausen, que nous avons, en particulier, à remercier au nom des abonnés d'avoir tenu compte des remarques faites, au début de la saison, au sujet de nouveautés musicales que, primitivement, le programme d'ensemble n'avait pas fait espérer.

Les chœurs du Conservatoire et l'orchestre municipal ont exécuté l'autre semaine, l'oratorio *Elie* de Mendelssohn. Cette semaine le chœur de Saint-Guillaume, dirigé par M. Münch, donnera deux auditions de la *Mathaeus-Passion* de Bach.

Lohengrin vient d'être représenté en français, avec succès, au théâtre de Metz. A. O.

TOURNAI. — Le concert donné par M. Lilien avec le concours de Mlles Louisa et Jeanne Merck, MM. Crickboom, Angenot, Maurage, a réussi au delà de toute espérance.

Grand succès pour le concerto pour quatre violons de Maurer, où les quatre instruments luttent de virtuosité, et qui a été enlevé avec brio par MM. Crickboom, Angenot, Maurage et Lilien. Mlle J. Merck a chanté de sa jolie voix fraîche l'air de *Zémire et Azor* de Grétry, où on a pu apprécier la souplesse de ses vocalises. Les mélodies, quoique dites avec l'expression voulue, n'ont point porté autant sur le public Bien plus goûtée a été une délicieuse mélodie de M. Paul Miry, qu'elle a dite avec un goût exquis. Mlle Louisa Merck est une artiste sérieuse ; elle a joué avec un sentiment profond des pièces de Schumann et l'incantation de Wagner. Les jolis duos de Godard ont été joués supérieurement par M. Crickboom, le brillant violoniste si apprécié du public bruxellois, et M. Lilien, le sympathique professeur de notre Académie. Celui-ci a également dirigé avec beaucoup d'autorité la première symphonie de Beethoven, ayant à sa disposition un orchestre peu nombreux pourtant, mais très bien stylé.

NOUVELLES DIVERSES

Le Théâtre de Nantes prépare, pour le 29 mars, la première de *Tannhæuser*. Signalons à ce propos une très intéressante et très compétente analyse du poème et de la partition que M. Etienne Destranges vient de publier dans l'*Ouest-Artiste* et qui paraîtra sous peu en brochure.

A la suite du brillant succès remporté à Nantes par l'audition de la *Walkyrie*, les demandes ont afflué de toutes parts pour une autre séance wagnérienne.

M. Etienne Destranges, rédacteur en chef de l'*Ouest Artiste*, s'occupe dès aujourd'hui de préparer, pour la saison prochaine, cette nouvelle audition. Cette fois, on exécutera d'importants fragments de *Parsifal* : la *Scène religieuse*, les *Filles-Fleurs*, l'*Enchantement du Vendredi-Saint* et la scène finale. Comme pour la *Walkyrie*, l'interprétation sera confiée à des amateurs de Nantes.

Le wagnérisme en Italie : Au Liceo de Venise, lundi dernier, a eu lieu un concert, le premier de ce genre, consacré entièrement à Richard Wagner. Le programme comprenait : 1° l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* ; 2° l'*Idylle de Siegfried* ; 3° *Tristan et Isolde*, mort d'Isolde ; 4° *Lohengrin*, prélude ; 5° *Rêves*; 6° *Walkyrie*, *a*) Incantation du feu, *b*) et la Chevauchée.

M. Félix Mottl, rentré à Carlsruhe, fait démentir par la *Frankfurter Zeitung* qu'il ait accepté la place de maître de chapelle à Munich et que M. Hermann Levi doive renoncer à ce poste.

A Saint-Pétersbourg, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns a obtenu un énorme succès, le soir de la première représentation de la troupe française qui joue au Petit-Théâtre sous la direction de M. Colonne.

Suivant la volonté expresse contenue dans son testament, ouvert ces jours-ci à Hambourg, le corps de Hans de Bulow sera incinéré dans le four crématoire de cette ville.

M. Campo-Casso, ancien directeur de la Monnaie et de l'Opéra, vient d'être nommé, pour cinq ans, directeur du Grand-Théâtre et du Théâtre des Célestins de Lyon.

La Chambre des seigneurs d'Autriche vient de voter la loi relative à la protection des œuvres

artistiques et littéraires soumise depuis deux ans à ses délibérations et qui porte à trente ans la durée de la protection, jusqu'ici assurée pendant dix ans seulement aux œuvres d'art en Autriche. Nous reviendrons sur cet acte important, qui ne sera définitif, toutefois, qu'après l'approbation de la Chambre des députés du Reichsrath.

Verdi est actuellement à Milan et a remis à son éditeur Ricordi la partition complète d'un nouvel opéra : *Le Roi Lear*.

« C'est mon testament musical », a-t-il déclaré, « et je désire qu'on ne l'ouvre pas avant ma mort.»

Si non e vero...

En vue de l'Exposition d'Anvers, M. Peter Benoit écrit en ce moment une cantate qui sera exécutée le jour de l'ouverture. Le *Génie de la Patrie*, tel est le titre, sera exécuté sous la direction du maître, avec le concours de 1,200 exécutants. La Société de musique d'Anvers s'est chargée de l'organisation de la partie chorale et a fait, pour cela, appel aux sociétés chorales et aux amateurs d'Anvers, qui tous ont accepté avec empressement. La partie instrumentale comprend quatre orchestres, dont un grand orchestre de symphonie de cent vingt-cinq musiciens, une harmonie militaire, un corps de fanfares d'élite, plus un groupe de trompettes thébaines et de tambours. Ceci pour l'ouverture.

Il y aura, en outre, un concert journalier à l'Exposition. D'abord l'orchestre symphonique de l'Exposition, dirigé par M. Fréd. Bonzon, l'habile chef d'orchestre du Palais de l'Industrie, et composé des meilleurs artistes d'Anvers, se fera entendre tous les soirs. Plus les excellentes musiques militaires de la garnison, qui donneront toutes les après-midi un concert dans les jardins. Enfin les sociétés civiles, qui feront de la musique tous les dimanches et jours de fête. Indépendamment de ces concerts, il y aura de grandes fêtes artistiques, où les principaux artistes de l'Europe se feront entendre.

M. Siegfried Wagner, qui a assisté mardi dernier, comme nous l'avons dit, à la représentation en l'honneur de M. Henri Fontaine, à l'Opéra-Flamand d'Anvers, en compagnie de Peter Benoit, a adressé la lettre suivante au maître flamand :

« A Monsieur Peter Benoit, directeur du Conservatoire d'Anvers.

» Monsieur,

» Mon court séjour à Anvers a été pour moi

une de ces impressions qui resteront inoubliables. Non seulement parce que j'ai eu l'honneur d'être présenté au grand maître flamand qui redonne à son peuple, sa propre âme, son vrai caractère délivré d'une civilisation à présent du moins douteuse — mais encore eus-je, comme jeune artiste commençant, la vive et profonde joie d'entendre de la bouche de ce même maître des paroles au sujet de mes débuts artistiques qui m'ont bien ému et en même temps rendu fier.

» Ce que vous m'avez dit sur l'*Idylle* et le *Tasse* — était vraiment beau, et cela m'a fait du bien, à moi qui ai de l'enthousiasme du moins pour ce grand art qui nous unit tous.

» Auriez-vous la grande bonté de transmettre à M. Henri Fontaine tous mes compliments ainsi qu'à l'excellent chef d'orchestre Edouard Keurvels, qui a conduit ce premier acte si difficile du *Hollandais* (*Vaisseau-Fantôme*) avec une admirable sûreté.

« M. Fontaine m'a beaucoup plu : belle voix, du caractère, de l'énergie, une excellente articulation et une belle apparition.

» Tout l'ensemble : Ces jeunes gens enthousiasmés, ces voix fraîches, bref tous ces signes d'un vrai mouvement artistique qui va s'étendre et se perfectionner — c'a été quelque chose de touchant; et qu'on doive tout cela à vos infatigables combats pour la liberté de l'art : c'est très beau et élevant !

» Je vous remercie de tout mon cœur pour votre bonté envers moi. Gardez-moi, je vous prie, un bon souvenir et soyez convaincu de ma profonde admiration pour vous.

« SIEGFRIED WAGNER.

» Bruxelles — avant de partir; donc : pardonnez les fautes de français ; une autre fois j'écrirai en flamand.

» 14 mars, matin, 1894. »

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Paris, Jean-Pierre Maurin, après une courte maladie, à l'âge de soixante-douze ans, professeur au Conservatoire national de musique, chevalier de la Légion d'honneur. Il était né le 14 février 1822, à Avignon. Admis au Conservatoire en l'année 1838, il avait eu pour maîtres Baillot et Habeneck. Après avoir obtenu le premier prix de violon en 1843, il se livra à l'enseignement. Une des gloires de cet excellent professeur est d'avoir fondé en 1852 avec Chevillard, Colblain et Mas, la « Société des Grands Quatuors de Beethoven ». Cette société avait repris ses intéressantes séances depuis quelques années (Maurin, Cros-Saint-Ange, Mas et Calliat) à la salle Pleyel; et le public y avait pris un vif intérêt. Ce fut le quatuor Maurin qui fut invité le 22 mai 1869, par le roi Louis II, à venir exécuter plusieurs quatuors de Beethoven à Triebschen, à l'occasion de la fête de l'auteur de *Parsifal*. Maurin racontait souvent quel bienveillant accueil il avait reçu du grand compositeur. Bien qu'élevé à la grande et classique école du violon, Maurin possédait un jeu très personnel. Il avait surtout une manière toute particulière d'interpréter Haydn et Mozart. Dans les derniers quatuors de Beethoven, il s'élevait souvent à de grandes hauteurs.

C'est une perte pour l'art.

— A Pesth, à l'âge de cinquante-huit ans, M. Edouard Paulay, directeur du Théâtre-National hongrois, qu'il avait dirigé pendant seize ans. Par sa mort, l'art dramatique hongrois fait une grande perte Paulay a traduit en hongrois de nombreuses pièces des littératures modernes française et allemande, et les a remaniées pour les faire représenter au Théâtre-National.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

Opéra. — Du 19 au 24 mars : Thaïs.

Opéra-Comique. — Du 18 au 24 mars : Le Dîner de Pierrot Phryné, Fidès, Cavalleria rusticana et le Maître de chapelle. Mignon. Phryné, Fidès, Cavalleria rusticana et le Maître de Chapelle.

Conservatoire. — Concerts des vendredi et samedi saints : Symphonie en ré (Beethoven); Chant des Parques (Gœthe) (M. J. Brahms), traduction française de M. Alf. Ernst; Concerto en mi bémol pour piano (Saint-Saëns), M. E.-M. Delaborde; Requiem (Ch.

Gounod), Mmes E. Blanc, Boidin-Puisais, MM. Warmbrodt et Auguez; ouverture de Freyschütz (Weber).

oncert Lamoureux (vendredi-saint). — Ouverture de Tannhæuser; Prière d'Elisabeth (Tannhæuser, Mme Jane Marcy; récit du Graal de Lohengrin, M. Gibert; Prélude de Parsifal; Concerto pour violon (Wieniawsky), M. Houfflack; Prélude de Tristan et Iseult; la mort d'Iseult, Mme Jane Marcy; Chevauchée des Walkyries; les Murmures de la forêt (Siegfried; grand duo du premier acte et marche funèbre du Crépuscule des dieux Brunehilde, Mme Jane Marcy; Siegfried, M. Gibert; ouverture des Maîtres Chanteurs de Nuremberg; Walthers Preislied, M. Gibert; ouverture du Vaisseau-Fantôme.

hatelet. — Concert du vendredi-saint, sous la direction de M. Hermann Levi : Tristan et Iseult (Wagner), prélude du premier acte, — mort d'Iseult; Siegfried-Idyll (Wagner); Huitième Symphonie en fa (Beethoven); Parsifal (Wagner) : prélude du premier acte; deuxième tableau du premier acte; introduction-marche (orchestre); entrée des chevaliers (chœurs); Consécration du Graal; l'Agape (chants alternés); Marche finale.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 10 au 18 mars : Relâche. L'Attaque du moulin. Tristan et Iseult. Relâche. Tristan et Iseult.

Théatre des Galeries — Boccace. Matinées : dimanche de Pâques et lundi.

Alcazar royal. — Spectacle varié.

Berlin

Opéra-Impérial. — Du 18 au 27 mars : Tannhæuser. Les Medici. Le Vaisseau-Fantôme. Les Medici. Relâche. Concert de symphonie Les Medici. Fallstaff. Le Freyschütz.

Théatre Friedrich Wilhelmstadt. — Fledermaus.

Vienne

Opéra-Impérial. —Du 18 au 27 mars : Manon. Relâche. Cavalleria et I Pagliacci. Les Contes dorés. Fra Diavolo.

An der Wien. — Fledermaus. Sang de hussard Le Baron des Tsiganes.



Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

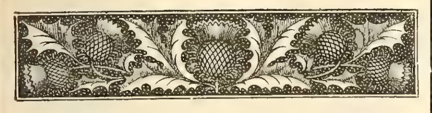
40e ANNÉE — 1er Avril 1894 — NUMÉRO 14

SOMMAIRE

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE — Numéro 14. 1er Avril 1894.



CÉSAR FRANCK



PRÈS l'avoir trop longtemps ignoré, la ville de Liége revendique aujourd'hui le glorieux compositeur qu'elle a vu naître et que la France avait adopté. Après avoir fait ses premières études musicales au Conservatoire de sa ville natale (1), César Franck vint se fixer à Paris en 1837. Il entra à l'âge de quinze ans au Conservatoire de Paris, où il fut l'élève de Zimmermann pour le piano, de Leborne pour le contrepoint et d'Eugène Benoist pour l'orgue. En 1838, il remporta le premier prix de piano et un accessit de contrepoint, en 1839 le second prix de contrepoint et fugue, et le premier prix en 1840, puis le deuxième prix d'orgue en 1841. Il ne concourut pas pour le prix de Rome, son père désirant le voir se consacrer exclusivement à l'orgue et au piano. Il se fixa à Paris comme professeur de piano ; mais, tout en donnant des leçons, il se livrait à la composition.

Ses premières œuvres furent trois trios pour violon, violoncelle et piano (op. 1), un quatrième trio (op. 2), une *Eglogue* pour piano (op. 3), un duo pour piano sur le *God save the King* (op. 4), une sonate pour piano (op. 5), *Souvenir d'Aix-la-Chapelle* pour violon et piano (op. 7), *Andantino* pour violon et piano, sept mélodies pour piano et chant et des transcriptions de Schubert. Ces productions de jeunesse peuvent être négligées, l'auteur lui-même n'y attachait que peu de prix.

(1) César-Auguste Franck est né à Liége, le 10 décembre 1822.

Cependant César Franck avait composé une œuvre plus importante, une églogue biblique sur le sujet de *Ruth*. Il organisa dans la salle du Conservatoire, pour faire connaître sa partition, un concert qui eut lieu le 4 janvier 1846 (1). Le succès fut très marqué. Le duc de Montpensier fit appeler l'artiste pour le complimenter, et lui annonça que son œuvre serait prochainement exécutée à la Cour. Promesse en l'air qui ne fut pas tenue ! (L'auteur fut réduit à faire entendre quelques fragments de sa partition dans un concert donné à ses frais à la salle Erard, le 20 mars suivant). Ce qui dut toucher davantage le débutant, c'est l'éloge que Meyerbeer et Spontini, présents à l'audition de *Ruth*, firent de cet oratorio. La presse s'associa à cet éloge, et, toutes proportions gardées, cette révélation du nom de César Franck eut quelque chose de la gloire soudaine de Félicien David après le *Désert*.

« Malgré les noms ambitieux et pompeux dont on l'a doté en naissant, écrivait le critique de la *Gazette musicale* (Henri Blanchard) et dont, par conséquent, il ne peut mais, M César-Auguste Franck est naïf, excessivement naïf, et cette simplicité l'a bien servi dans la composition de *Ruth, églogue biblique...* »

En effet, le style de l'œuvre est fort simple, mais rien de moins banal qu'une telle ingénuité, qui tient à la conviction et à la sincérité rare du compositeur. Nous re-

(1) Les soli étaient chantés par Hermann-Léon (Booz), Jourdan (un moissonneur), Mlles Lavoye, de l'Opéra-Comique (Ruth), Moisson (Noémi), Caut (Orpha).

viendrons plus loin sur cette partition qui, légèrement retouchée dans l'intervalle, a révélé une seconde fois le nom de César Franck, vingt-cinq ans plus tard. A cette époque, encouragé sans doute par le succès de *Ruth*, il se tourna vers le théâtre, ainsi qu'en témoigne cet opéra : *le Valet de ferme*, présenté en 1848 à l'Opéra-National d'Ad. Adam, non représenté et rentré ensuite dans les cartons du compositeur d'où personne n'a jamais pu le faire sortir.

Cet échec l'avait-il rebuté, ou, peu porté à l'intrigue, très modeste et défiant de lui-même, avait-il déjà renoncé au théâtre? Toujours est-il qu'à partir de cette époque jusque vers 1870, la vie de César Franck fut exclusivement vouée à ses leçons et à ses devoirs d'organiste; car, après avoir rempli cet emploi à Saint-Jean-Saint-François, il fut nommé organiste de Sainte-Clotilde, lorsque l'orgue de Cavaillé-Coll y fut inauguré (1860). Son talent d'improvisation était déjà connu, on pouvait l'admirer lorsque, concurremment avec ses confrères des autres paroisses, Franck se faisait entendre aux séances de réception des orgues fabriquées par Cavaillé-Coll pour les principales églises de Paris. Le 2 avril 1861, il fit exécuter à Sainte-Clotilde une messe pour orchestre et chœurs, au bénéfice de la Société des Artistes-Musiciens. Cette messe ne fut publiée que dix-huit ans plus tard.

Il écrivit, à cette époque, des pièces pour harmonium, plusieurs offertoires pour soli et chœurs, trois motets pour le salut, arrangea et harmonisa, avec accompagnement d'orgue le plain-chant grégorien restauré par le Père Lambillotte. Ces travaux sévères, ces compositions, qui ne s'adessent qu'au public restreint des maîtrises, ne pouvaient mettre en lumière le nom de l'artiste, destiné à rester, pendant de longues années, ignoré même des musiciens. Cependant, de temps en temps, César Franck réunissait une assistance d'amis pour leur faire entendre ses nouvelles œuvres, à l'orgue de Sainte-Clotilde. Une de ces auditions (le 3 avril 1866) eut lieu en présence de Liszt, qui lui avait toujours témoigné de la sympathie et même donné quelques conseils au sujet de la composition de ses premiers trios.

Toujours prêt à concourir à une bonne œuvre, le compositeur fit exécuter, sous sa direction, la partition de *Ruth*, dans un concert organisé au bénéfice des incendiés de Saint-Cloud, donné le 15 octobre 1871, au Cirque d'Eté. Ce fut une révélation. Cette partition, d'un sentiment si sincère, charma l'assistance; on goûta le pittoresque prélude, le chœur dans lequel les Moabites déplorent le départ de Noémi, la mélancolique phrase chantée à la sixte par les brus de Noémi : « Si vous partez, ô bien-aimée! » la petite marche en *sol* mineur, l'air de Ruth à l'élan chaleureux, le joyeux chœur des Bethléémites accueillant Noémi; dans la seconde partie, le chœur des moissonneurs, très rythmé, mais élégant d'harmonie; le gracieux duo de Ruth et Booz, traité en dialogue mesuré sur un mélodieux *andantino* dessiné par la flûte, d'une simplicité biblique. Le duo de la troisième partie, dont le prélude est exposé par le quatuor, est d'un sentiment très chaste, grâce au talent élevé du musicien, car la situation serait assez ridicule, si l'on s'en tenait au texte de M. Guillemin, les plus extraordinaires vers de mirliton qui aient jamais été mis en musique. L'air d'allégresse de Noémi, accompagné par les harpes, ne manque pas d'accent; la scène finale, où Booz prophétise la gloire divine réservée à sa postérité, est vigoureusement déclamée, mais elle conclut par un ensemble assez ordinaire, qui fut cependant très applaudi en 1871.

Cette partition qui, par le charme et la simplicité mélodique, rappelle le *Joseph* de Méhul, avec une grâce plus tendre et plus moderne, fut proclamée un chef-d'œuvre. On se refusait à croire que l'auteur de cette délicieuse musique fût resté obscur durant trente ans et continuât à végéter, réduit à son maigre traitement d'organiste et au produit de ses leçons. L'attention du monde musical se trouvant appelée sur le nom de l'artiste, César Franck fut nommé, en février 1872, professeur d'orgue au Conservatoire, en remplacement de son ancien maître, Eugène Benoist, qui se reti-

rait par raison de santé. Le choix du ministre obtint une approbation unanime, tous les confrères de Franck tenant en haute estime son talent et son caractère. L'artiste obtint sa naturalisation le 10 mars 1873.

Aux environs de 1870, César Franck qui, depuis vingt-cinq ans, n'avait guère produit que de la musique religieuse, qui semblait borner son ambition à remplir ses devoirs d'organiste, sentit s'éveiller en lui l'ambition de traiter des sujets musicaux d'une portée plus large et plus générale. Cet éveil tardif de l'ardeur créatrice fut-il suscité par le renouveau de sève musicale qui, à cette époque, développa l'essor des compositeurs français, fut-il encouragé par les récents succès de *Ruth?* Nous l'ignorons, mais dès lors le branle est donné, le maître ne cessera de produire que lorsque la dernière maladie viendra interrompre ses travaux.

M. A. Coquard a raconté que, pendant le siège de Paris, le *Figaro* ayant publié, après la victoire de Coulmiers, une ode en prose enflammée d'espoir, César Franck ne put résister au désir de mettre en musique cette page lyrique. Les défaites qui survinrent ne permirent pas l'exécution de ce chant triomphal. M. Georges Franck, son fils, nous a fait connaître aussi que les *Béatitudes* avaient été commencées avant la guerre. Le prologue, la première Béatitude étaient terminés en 1870 et ont été orchestrés pendant le siège, en même temps que l'auteur continuait la composition de son œuvre. Pendant l'hiver de 1871-72, il composait en même temps, d'une haleine, l'oratorio de *Rédemption*.

Cette prédilection du musicien pour la forme *oratorio* qu'il a cultivée avec tant d'originalité et de bonheur, s'explique par la sincérité absolue de ses sentiments religieux, de son fervent catholicisme auquel, le jour de ses funérailles, rendait hommage, en pleine chaire, le curé de Sainte-Clotilde. Ce n'est donc pas, en manière de pis-aller et faute de pouvoir se produire au théâtre que Franck a réservé le meilleur de son inspiration à des sujets religieux, c'est par conviction intime d'artiste chrétien.

Au lendemain de la guerre, et à un moment où les idées religieuses reprenaient faveur, il célébra, sur un poème de M. Edouard Blau, les louanges du Christ Rédempteur, dont la miséricorde divine viendra une seconde fois sauver le monde, si les prières humaines l'invoquent d'un cœur fervent. La croyance de Franck lui a inspiré les délicieux chœurs des anges, d'une si fraîche venue mélodique que leur chant aérien semble tomber du ciel : le premier annonçant la Nativité, le second déplorant l'égarement des humains; le magnifique air de l'archange, d'une admirable envolée lyrique, qui se relie au chœur d'allégresse; l'air de la deuxième partie qui invite l'homme à recourir à la prière. Entre les deux parties, se place une pièce symphonique de grand style, qui fut coupée à la première audition donnée au concert spirituel de l'Odéon, le jeudi saint 10 avril 1873 (1). Le solo fut chanté par Mme de Caters, née Lablache, et les récits en vers déclamés entre les morceaux par Mounet-Sully. L'œuvre fut moins appréciée que *Ruth*, même par les musiciens; elle parut et elle devait paraître à cette époque un peu austère, le symbolisme du poème ne pouvant émouvoir bien profondément un public qui, le lendemain, allait se pâmer aux mièvreries langoureuses de *Marie-Magdeleine*. La partition de *Rédemption* fut d'ailleurs exécutée intégralement au théâtre Ventadour, les 16 et 18 mars 1875, et mieux appréciée qu'à l'Odéon. Elle a dû être rejouée de nouveau, aussitôt après la mort de Franck, à l'Eden-Théâtre, sous la direction de M. Verdhurt. Un différend survenu entre les héritiers du maître et l'éditeur empêcha cette exécution.

Le 21 avril 1878, pour la fête de Pâques, le maître fit exécuter à Sainte-Clotilde la messe qu'il avait déjà fait connaître en 1861, messe à trois voix, avec accompagnement d'orgue, harpe et violoncelle. Elle ne fut publiée que l'année suivante.

Le *Kyrie* est d'un sentiment calme, tendre et contemplatif; c'est l'imploration d'une âme candide et confiante. Partout, du reste,

(1) Ce prélude fut joué au Cirque d'Hiver, avec succès, le 19 mars 1876.

dans le *Qui tollis peccata mundi,* dans le suave et mélodieux *Panis angelicus,* chanté par le ténor, avec accompagnement de harpe et de violoncelle, dans le gracieux *Agnus Dei* auquel la ritournelle de cor anglais donne une couleur champêtre et qui offre comme un ressouvenir du chaste parfum et de l'agreste simplicité de Ruth, l'impression dominante est une impression de tendresse et de paix, qui implique une foi profonde dans la mansuétude divine. Cependant le *Gloria* et le *Credo* ont de la pompe et de la grandeur ; ils produisent à l'église un effet imposant, malgré la simplicité des moyens employés. Exempte de toute concession au goût du public pour le dramatique dans la musique religieuse, de tout soupçon de mièvrerie dans les passages de douceur, l'œuvre est remarquable, en son ensemble, par la sincérité, l'ingénuité du sentiment, comme elle l'est musicalement par l'unité et la pureté du style.

Lors de l'Exposition de 1878, César Franck, comme tous les organistes en renom, se fit entendre à l'orgue du Trocadéro. Il y exécuta, le 1er octobre 1878, trois pièces intitulées : *Fantaisie, Cantabile* et *Pièce héroïque,* traitées avec une grande liberté de formes, mais peut-être moins géniales que les six grandes pièces d'orgue, composées dix ans auparavant et qui furent rééditées en 1879.

L'année suivante, fut publiée cette magnifique et grandiose partition des *Béatitudes* dont j'ai rendu compte l'année dernière dans le *Guide Musical* et dont quelques fragments seulement ont été exécutés du vivant de l'auteur. En 1881, Franck donna à la Société Guillot de Sainbris la scène biblique *Rebecca,* qui rappelle la couleur de *Ruth,* mais qui est traitée en un style plus moderne et où l'on remarque de jolies harmonies dans le chœur de femmes et un air d'Eliézer d'une conduite originale.

Si César Franck excella surtout dans l'oratorio et la musique religieuse, les compositions dans lesquelles il a cherché à transformer les genres de la musique de chambre et de la symphonie n'en ont pas moins une très haute valeur.

Dans les trios qu'il composa à l'âge de vingt ans, il avait essayé, avec des tâtonnements de débutant, d'introduire une *unité de pensée* appariant les divers mouvements, idéal qu'il a complètement réalisé plus tard dans son magnifique quintette en *fa* mineur pour piano et instruments à cordes (1880) ; dans *Prélude, choral et fugue* (1884), splendide page de piano, qui rappelle les plus belles œuvres de Bach, mais où la rigueur du plan classique est modifiée par la hardiesse et la liberté de la forme ; dans son originale et charmante sonate pour piano et violon, d'une allure si neuve et si variée (1886) ; dans une autre œuvre pour piano, *Prélude, aria et finale* (1888) ; enfin, dans le quatuor en *ré* pour instruments à cordes (1889), une de ses dernières œuvres, dont le quatuor Ysaye a fait admirer le mérite au public musical de Bruxelles.

Cette unité de pensée l'a d'ailleurs préoccupé dans toutes ses compositions. Elle apparaît dans les rappels de motifs de *Rédemption,* dans le système du *Leitmotiv* appliqué aux *Béatitudes.* Il s'y est conformé dans le plan de ses symphonies, dans les *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (1885), surtout dans *Psyché* et dans la symphonie en *ré.* Il y a renoncé ou à peu près, en écrivant *Hulda* dont j'ai parlé récemment. Quant à ses poèmes symphoniques, les *Eolides* (1877), le *Chasseur maudit* (1884), les *Djinnis* (1885), quelle que soit l'opinion qu'on ait de ces œuvres descriptives, et même considérées comme le moins original de son œuvre, elles ont eu du moins le mérite de développer chez César Franck l'expérience de l'orchestration, le goût des sonorités nouvelles, d'éclaircir et de varier la couleur instrumentale de ses compositions. Il a gagné à cette pratique tardive de l'orchestre comme unique agent d'expression de se familiariser avec les procédés de R. Wagner, d'acquérir la souplesse symphonique qui distingue ses dernières œuvres de ses grandes compositions antérieures.

Psyché (1888) appartient encore en partie au genre du poème symphonique, mais la description y tient peu de place, et si le musicien a adopté la forme de la symphonie, de préférence à la forme dramatique,

c'est qu'il voulait éviter de personnifier les êtres divins qui, dans le mythe grec, symbolisent l'idéal et l'âme humaine. C'eût été ravaler à une bergerade d'opéra comique la suave beauté de la fable antique, que de nous présenter Eros et Psyché chantant des duos d'amour. Voilà pourquoi, sur un programme expliqué par des récits, c'est l'orchestre qui peint le sommeil de Psyché, l'enlèvement de la princesse par les Zéphyrs, l'allégresse de la nature dans les jardins d'Eros; la scène d'amour, les souffrances de Psyché après sa désobéissance, enfin l'apothéose radieuse. Entre ces divers morceaux symphoniques, l'intervention des chœurs dans le lointain introduit une sensation de mystère et de fatalité divine. Ils sont, ces chœurs, d'une rare élégance harmonique, d'une grâce et d'une fraîcheur incomparables.

La symphonie en *ré*, exécutée au Conservatoire le 17 février 1889 et rejouée cette année au concert Lamoureux, est construite d'après un plan purement classique, sur une idée-mère qui se transforme au cours de l'œuvre, suivant l'aspect des morceaux. Le second morceau offre une combinaison curieuse de l'adagio et du scherzo traditionnels, exposés l'un après l'autre et superposés avec une rare ingéniosité. L'œuvre est d'une grande richesse de développements, d'une largeur magistrale et d'une superbe sonorité.

La liste des productions de César Franck comprend encore six duos pour voix de femmes, quelques mélodies récentes, dont une très ample et très belle, intitulée *la Procession*, enfin soixante-trois versets pour harmonium sur le *Magnificat*, publiés depuis sa mort. Il en avait promis cent à son éditeur.

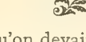
Jamais, en effet, l'imagination créatrice de César Franck n'avait été aussi féconde, aussi impatiente de produire que dans ses dernières années. La période de recueillement et de silence qu'on observe dans sa jeunesse avait contribué à conserver chez lui des trésors d'invention et d'activité que d'autres eussent dépensés dès leurs débuts. Cette longue concentration a mûri sa pensée, l'éloignement de toute basse besogne artistique l'a préservée des concessions au vulgaire, des souillures du succès, de sorte que ce n'est pas le compositeur qui est allé au public, c'est le public qui est venu à lui. Au lendemain de sa mort, le grand ignoré qu'était César Franck a été proclamé un musicien de génie et, depuis lors son nom ne fait que grandir.

Si Franck n'a pas connu le succès, on ne peut dire qu'il ait souffert de l'indifférence du public. Il était trop désintéressé, trop épris de l'art pur, pour ne pas se tenir satisfait du témoignage de sa conscience et de l'approbation de ses amis, composant parfois de la musique à *la seule gloire de Dieu*, du Dieu que ce croyant vénérait, vers lequel montaient ses admirables improvisations à l'orgue de Sainte-Clotilde, les chœurs angéliques pénétrés de ferveur chrétienne de ses oratorios. Il a vécu une vie exemplaire d'homme de bien, voué aux devoirs de la famille et du professorat; vénéré par ses élèves qui lui avaient voué des sentiments d'affection et de reconnaissance touchante, il a formé toute une génération de musiciens dont plusieurs sont devenus des maîtres : Alexis de Castillon, mort prématurément en 1873, Vincent d'Indy, Henri Duparc, Ernest Chausson, Camille Benoit, et cet infatigable maître de chapelle de Saint-Gervais, ce Charles Bordes, en qui semblent revivre l'amour de l'art et le désintéressement de son maître ; il a laissé des œuvres qui marqueront dans l'histoire de la musique; César Franck ne doit pas être plaint, il a eu la destinée que lui-même aurait choisie.

Georges Servières.



Les Chanteurs de St-Gervais





Ainsi qu'on devait l'attendre et le souhaiter, M. Ch. Bordes a fait cette année à Palestrina la plus large place dans le répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais pendant la semaine sainte. La chose

était naturellement indiquée, peu de temps après le troisième anniversaire séculaire de la mort du maître (2 février 1594), anniversaire célébré déjà en de nombreuses villes de l'étranger par des exécutions solennelles de quelques-unes de ses œuvres. Comme les années précédentes, une assistance nombreuse et « choisie », — c'est la formule ordinaire que la politesse commande, — s'est pendant cinq jours donné rendez-vous dans la vieille église, les uns lisant le texte des offices dans le paroissien romain, d'autres suivant l'exécution des pièces chantées dans les publications de M. Bordes. Et tout d'un coup nous venait la crainte aiguë, que l'une ou l'autre de ces élégantes musiciennes, vues ainsi la partition en main, ne cède en rentrant chez elle, à l'horrible tentation d'essayer sur son piano l'effet de ces mystiques et sublimes harmonies... Passons vite, en nous félicitant seulement, comme nous avons fait l'an dernier, de voir s'affermir le succès des Chanteurs de Saint-Gervais.

Leur talent aussi s'affermit, et ils nous donnent véritablement des exécutions excellentes. Les voix bien choisies se fondent à merveille; les entrées canoniques, incessantes dans cette musique, se détachent d'une façon lumineuse, sans exagérations ni dureté; les rythmes sont dessinés fermement, sans sécheresse ; les paroles latines sont accentuées avec toute la clarté nécessaire, au point que le texte chanté en contrepoint par tout un chœur se perçoit souvent mieux qu'en certaines parties du plain chant, entonnées cependant par un seul chantre, mais en *vox taurina*.

De Palestrina l'on a donc entendu en cette semaine la messe *O regem cœli* et celle du *Pape Marcel*, les *Improperia*, le *Stabat Mater* à huit voix, l'offertoire *Dextera Domini*, l'hymne *Vexilla regis* et les motets *Peccantem me quotidie* et *Sicut cervus desiderat*, plus douze répons de matines dont nous reparlerons tout à l'heure. Qui veut connaître la splendeur de l'art palestrinien doit écouter surtout, entre ces morceaux, le *Stabat Mater* et la *Messe du Pape Marcel;* qui veut sentir son charme, doit entendre le *Benedictus* de cette messe, ou le *Sanctus* et *Benedictus* de celle *O regem cœli*. Sous l'impression profonde de cet art, on pense aux beaux vers d'Emmanuel Geibel : « Pourquoi n'arrives-tu jamais à dépeindre la musique par des mots?... » On pense à ce que Wagner a dit de « la sublimité, de la richesse, de l'incomparable profondeur d'expression de la musique d'église en Italie, dans les siècles précédents ». On pense aussi, hélas! à l'insensibilité de Berlioz, à son étrange sortie contre Palestrina, auquel, dans une page exaspérée de ses *Mémoires*, il a dénié le génie!

Le *Stabat Mater* et la *Messe du Pape Marcel* sont les deux plus célèbres numéros dans l'œuvre immense autant qu'admirable de Palestrina. Il serait grand temps de couper les aîles aux deux vieilles légendes qui circulent encore chez nous à propos de cette messe fameuse; toutes deux sont, à certains détails près, des anecdotes romanesques, qui ont, comme toutes leurs pareilles, la vie très dure; mais nous ne pouvons faire ici aujourd'hui l'exposé trop long des arguments et des faits par lesquels, depuis tantôt deux ans, elles ont été en Allemagne complètement démenties. Une question plus immédiate s'impose, concernant non l'histoire, mais l'exécution des œuvres admirées cette semaine à Saint-Gervais. C'est la question des mouvements et des nuances. En l'absence de toute indication sur les anciens manuscrits ou les anciennes éditions, les artistes modernes qui dirigent ou publient aujourd'hui les œuvres du XVIe siècle n'ont pour guide que leur propre sentiment, l'étude des textes liturgiques et des textes musicaux, et les exemples de leurs prédécesseurs immédiats. Les traditions de la Chapelle Sixtine se sont perdues ou tout au moins altérées, même depuis le temps relativement proche où Baini les avait ravivées. Les musiciens qui vont aujourd'hui à Rome sont unanimes à constater la décadence de la musique religieuse. Dans le petit nombre d'églises où s'est depuis le milieu de notre siècle transporté et maintenu le répertoire palestrinien, un ensemble de principes ou de traditions s'est formé, soit sur des bases empruntées au souvenir de Baini, soit par l'étude et la pratique des œuvres elles-mêmes. Un centre important s'est ainsi formé à Ratisbonne, où depuis environ cinquante ans Proske, Mettenleiter, Schrems, Franz Witt et M. Haberl se sont transmis successivement, sans interruption, la direction d'un chœur spécialement voué à l'interprétation du répertoire *a capella*.

En écoutant donc, à Saint-Gervais, ces jours derniers, la messe du Pape Marcel dirigée par M. Ch. Bordes, il nous a paru intéressant de comparer, autant que faire se pouvait, certains détails de son interprétation avec les instructions rédigées par Franz Witt. En plusieurs cas, les deux chefs diffèrent d'opinion ou de conduite dans le choix des mouvements et des nuances. Nous en citerons quelques exemples, choisis dans le *Gloria :* Witt dési-

gnait le passage à cinq voix *Gratias agimus* comme le point culminant de la progression sonore, dans la première partie du morceau ; il conseillait de le chanter *fortissimo* et en accélérant légèrement, pour reprendre une allure plus calme sur les mots *propter magnam gloriam;* M. Bordes indique le contraste dans le sens opposé, en adoucissant la sonorité sur *Gratias agimus.* — Witt faisait ressortir *forte* la première fois et *con tutta la forza* la seconde fois, les mots *Jesu Christe* sans nuances ! M. Bordes les élargit et les marque par un *crescendo* et *decrescendo.* — Selon Witt, il faudrait accentuer le mot *suscipe* par une augmentation de sonorité, portée jusqu'au *fortissimo;* ici encore, l'interprétation des chanteurs de Saint-Gervais a une tendance contraire. Nous ne prétendons nullement donner raison à l'un plutôt qu'à l'autre des deux chefs, et, sans insister plus longtemps sur ce point, nous devons aborder ici une autre et très délicate question.

M. Bordes a fait entendre, en 1892 et 1893, neuf répons de matines de Palestrina ; cette année, il en a porté le nombre à douze. Ce sont les morceaux publiés dans la collection du prince de la Moskowa, et partiellement reproduits par Riegel, avec traduction allemande, dans le troisième volume du recueil de Schœberlein. Or, l'authenticité de ces répons est gravement contestée. On n'en connaît aucun manuscrit ancien, aucun exemplaire imprimé au XVIe ou XVIIe siècle. M. Haberl, dans l'édition complète de l'œuvre de Palestrina qu'il vient de terminer, n'a admis ces répons que dans le supplément, parmi les œuvres douteuses, et il leur a supposé pour auteur un bon musicien de l'école romaine, non dénommé jusqu'ici, et antérieur à 1632. Il serait assez téméraire de contester l'autorité d'un artiste qui a passé vingt-cinq ans de sa vie à rechercher et à copier, en tous pays, les œuvres de Palestrina. Et si l'on ne possède point de preuves convaincantes que l'on puisse opposer à son doute, il serait sage, pour ne pas dire plus, de ne point désormais exécuter ni publier ces répons sans employer la formule dubitative consacrée dans les musées de peinture : « Attribué à Palestrina ».

En dehors des compositions de Palestrina, les Chanteurs de Saint-Gervais ont interprété, en ces cinq jours, nombre d'œuvres intéressantes et admirables : les unes déjà chantées par eux ces dernières années, comme les quinze répons et la *Passion* de Vittoria ; plusieurs autres en « première audition ». Entre celles-ci nous ne mentionnerons, faute d'espace, que le *Magnificat* de Cristoforo Moralès, ce grand Espagnol qui définissait le but de la musique : « Donner à l'âme de la noblesse et de l'austérité ». Pour la première fois, donc, les fiers et superbes accents de Moralès résonnaient à Saint-Gervais : il est à souhaiter que M. Bordes lui fasse désormais une plus large place. D'autres noms ont apparu en même temps : Schütz, Richafort, Aichinger. Le champ est vaste, en se bornant même aux compositions déjà rééditées ; il est inépuisable, si l'on pousse les recherches jusqu'aux originaux. Ni les encouragements, ni l'ardeur n'ont manqué jusqu'ici aux Chanteurs de Saint-Gervais et à leur chef, et le prochain triple centenaire de Roland de Lassus, succédant à celui de Palestrina, leur offre une belle occasion de prouver de nouveau brillamment leur zèle, leur savoir-faire et leur talent.

MICHEL BRENET.



Les Concerts historiques



La voilà épuisée, la série des auditions de musique historique entreprises avec intelligence et souvent avec bonheur par M. d'Harcourt ; la dernière séance, consacrée à Beethoven, a clôturé le cycle si bien commencé et poursuivi. Il faut convenir qu'au début, à l'annonce de cette anthologie, un peu de défiance était naturelle : il est si facile de faire de fausse érudition, de l'histoire pour les badauds. On a vu si souvent des restitutions à côté, des soi-disant programmes historiques où figurent l'*Air d'église* de Stradella et la *Dernière pensée* de Weber, ou d'autres documents contrôlés d'aussi près.

Les recherches furent consciencieuses aux auditions des Concerts d'Harcourt, et maintes soirées présentèrent un intérêt réel, qui éloigne tout scepticisme préconçu.

En se limitant volontairement à un nombre restreint d'exécutions, tout en s'astreignant à montrer tous les compositeurs d'une longue période (du XVe au XIXe siècle), M. d'Harcourt a dû forcément négliger ou effleurer à peine certains maîtres. Maintenant qu'il a rendu un hommage collectif aux maîtres des différentes époques, nous pensons qu'il y aurait lieu de revenir sur plusieurs noms peu connus ou mal connus, en négligeant, cette fois, les gloires

consacrées. Ce serait là le programme de la saison prochaine. Il y a, pour un musicien actif et d'aptitudes variées comme M. d'Harcourt, une place, et une belle place, à prendre. Disposant d'un orchestre rempli de bons éléments, ayant à sa disposition les excellents Chanteurs de Saint-Gervais et des solistes intelligents, il y a toute matière à intéressantes et fructueuses séances.

Laissant de côté Rossini, Weber, Haydn, Mozart et Beethoven, nous souhaitons de nouveaux éclaircissements sur des périodes artistiques restées dans l'ombre; nous voudrions voir exécuter des œuvres qui ne rentrent pas dans les programmes réguliers. Par exemple, — au hasard de la plume, — les opéras de Rameau, les œuvres chorales de Marcello, les oratorios du temps de Bach, que celui-ci noie de son ombre, les pièces de théâtre ou de chant de la belle époque des Italiens, les œuvres instrumentales de la pléiade de Bach, les opéras comiques des petits maîtres, Monsigny, Dayrac, la *Rosamonde* de Schubert, que sais-je; il ne manque pas de musique sacrifiée plus ou moins injustement et dont le procès est sujet peut-être à revision. Nous croyons devoir signaler à M. d'Harcourt, s'il n'y a déjà songé, une chose artistique et curieuse à accomplir, en complément de ses auditions de musique historique.

La dernière de ces séances comprenait le seul nom de Beethoven. Dans l'ouverture d'*Egmont*, M. d'Harcourt a imprimé à l'allegro un mouvement qu'on pourrait contester : nous l'aurions cru beaucoup plus rapide. Dans l'allegretto, ainsi que nous l'avons entendu, la fougue, la véhémence des accents de Beethoven s'amollit singulièrement. L'écueil habituel pour l'exécution de cette ouverture est l'allure de valse que prend aisément l'allegro, si on n'y impose pas l'accent dramatique par un rythme énergique et des oppositions de nuances et de phrasé. M. d'Harcourt a évité cet écueil, pour verser dans un autre, à notre avis, en ralentissant le mouvement, de sorte que certains chants plaintifs des instruments à vent prenaient un caractère souriant peu en situation.

En revanche, louons pleinement l'interprétation de l'*Eroïca*, vraiment bien rendue par l'orchestre, avec une belle entente des périodes et des accents. M[lle] Blanc a chanté l'*Adélaïde* avec son goût habituel; cette cantate représentait tout l'élément vocal de la soirée.

C'est peu; on y aurait souhaité l'adjonction de quelques mélodies écossaises, les plus belles de Beethoven; chose d'autant plus facile à réaliser qu'on avait sous la main le quatuor Marsick.

Celui-ci, — il se compose de MM. Marsick, Hayot, Laforge et Loëb, — a joué le *Quartette* en *si* bémol. L'interprétation fut correcte, certes; elle nous a semblé cependant assez superficielle et légère, sans cet accent tyrannique qu'exigent ces tourmentées compositions du maître. Un peu trop à la Mozart, la traduction, avec, en relief, les qualités incontestables de violoniste de M. Marsick. La cavatine a été bissée; c'était justice; M. Marsick y avait déployé beaucoup de grâce et un joli son. M. R.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

En appelant les célèbres chefs d'orchestre Félix Mottl et Hermann Levi, ainsi que le compositeur E. Grieg, pour le remplacer dans la direction des Concerts du Châtelet, pendant son séjour en Russie, E. Colonne, suivant l'exemple récent de Joseph Dupont à Bruxelles, a non seulement fait preuve de sa hauteur d'esprit et de sa vive intelligence, puisqu'il a donné à ses abonnés et au public la possibilité d'assister à des séances inoubliables, — mais il a encore prouvé que les natures réellement fortes ne redoutent pas de donner à leurs rivaux l'occasion de se produire sur la scène même où ils ont l'habitude de tenir le bâton de commandement. Pour nous et pour bien d'autres, son talent n'a pas perdu à la comparaison qui a pu être faite entre lui et les deux renommés kappelmeister de l'Allemagne. On se rappellera toujours les belles et fougueuses exécutions, sous la direction de Colonne, des maîtresses pages de Berlioz et, tout récemment, celle particulièrement remarquable de la grande « scène religieuse » de *Parsifal*.

Ceci dit, avouons que Félix Mottl et Her-

mann Levi, le premier surtout, nous ont fait éprouver des jouissances infinies par la splendide interprétation qu'ils ont donnée des œuvres de Berlioz et de Wagner. Notre collaborateur Marcel Remy a fait, dans le dernier numéro du *Guide*, une fidèle relation des impressions laissées par la direction merveilleuse de Félix Mottl, un véritable virtuose de l'orchestre. Aujourd'hui, il nous est agréable de constater que le succès obtenu par Hermann Levi au concert du vendredi saint, 23 mars, n'a pas été moindre que celui fait à son illustre confrère et ami.

Et, cependant, quelle différence entre eux! Félix Mottl, de stature élevée, solidement charpenté, domine son orchestre et lui inculque par des gestes sobres, larges et expressifs une fougue et, en même temps, un charme extraordinaires. L'auditeur est absolument fasciné par la manière de diriger. Hermann Levi, de petite taille, sec et nerveux, a une tenue moins magistrale. Il va et vient, s'enlevant sur la pointe des pieds, se tournant complètement à droite ou à gauche pour s'occuper exclusivement, par moments, de certains groupes d'instruments dans les passages où ils ont un rôle important, s'oubliant même quelquefois jusqu'à laisser inactif le bâton de commandement. Avec et malgré cela, un musicien hors ligne qui possède admirablement son Wagner, ayant reçu du maître la bonne tradition. Comme Félix Mottl, il conduit le plus souvent sans jeter les yeux sur la partition.

Le concert dirigé par lui comprenait les œuvres suivantes : *Huldigung's Marsch* et *Siegfried-Idyll* de R. Wagner, la huitième symphonie en *fa* de Beethoven, puis des fragments de *Parsifal* (le prélude du premier acte, l'Enchantement du Vendredi-Saint, le deuxième tableau du premier acte). C'était, en partie, la répétition du concert qu'il avait dirigé à Bruxelles. Toutes les pages de Wagner ont été rendues excellemment. Il faudrait mettre beaucoup de noir sur du blanc pour indiquer les accentuations justes données à tel ou tel passage. Contentons-nous de faire remarquer, après la large exécution de *Hulding's Marsch* (composée en 1864 comme hommage rendu au roi Louis II de Bavière), le charme poétique qui s'est dégagé de *Siegfried-Idyll*, pour laquelle Levi avait eu soin de placer les instruments à vent en bois immédiatement derrière les premiers violons, afin de leur donner plus de relief; — l'éclat et le fondu des cuivres dans le prélude du premier acte de *Parsifal*, la grande douceur des cordes, la diminution subite du *forte* au moment où prennent les tremolos de l'orchestre; — l'admirable effet des *pizzicati* des contrebasses et le chant ineffable du hautbois dans l'Enchantement du Vendredi-Saint, — puis, dans la grande scène religieuse de *Parsifal*, les cuivres lancés en ralentissant le mouvement, les cloches supprimées (faute de justesse) et remplacées par le piano dans la coulisse, la belle entrée des chevaliers, les teintes exquises des voix différemment graduées dans les chants alternés (l'*Agape*), et enfin la belle marche finale.

L'exécution de la huitième symphonie en *fa* de Beethoven a été bien, mais non très bien : ensemble sec et dénué de cet éclat merveilleux que lui donne l'orchestre du Conservatoire. Il faut bien l'avouer (et tous les grands maîtres étrangers venus à Paris l'ont reconnu) aucun orchestre n'a donné de plus belles et grandes interprétations de l'œuvre de Beethoven. La tradition s'y est imposée depuis l'avènement d'Habeneck jusqu'à nos jours. Aussi aurions-nous bien des réserves à faire sur certains mouvements imprimés par Hermann Levi à telle ou telle partie de la huitième symphonie. La principale porterait sur la lenteur infligée au *Tempo di minuetto*, qui devient lourd et massif. Nous ne disconvenons pas qu'en France le mouvement de ce menuet ne soit pris un peu rapidement; mais il y a un juste milieu à garder.

L'attrait du concert spirituel au Conservatoire consistait dans l'exécution du *Requiem* de Gounod et du *Chant des Parques* de Johannès Brahms. On sait que le *Requiem* de Gounod, commencé à la date du 22 mars 1891, ne fut terminé qu'au début de l'année 1893. Notre excellent confrère M. Tiersot rappelle, dans la notice jointe au programme du concert, que, le 15 octobre 1893, Gounod venait de lire avec M. Büsser la partition du *Requiem*, lorsqu'il fut pris d'une soudaine attaque de paralysie. Il s'éteignit, trois jours après, le 18 octobre, donnant, comme Mozart qui fut son Dieu, sa dernière pensée à son *Requiem*. La lettre qu'il avait adressée le 21 février 1893, quelques mois avant sa mort, à la Société des concerts est ainsi conçue :

A Messieurs les membres du Comité de la Société des Concerts.

Messieurs,

Je viens de mettre la dernière main à une messe de *Requiem*, ma dernière œuvre sans doute.

Je viens demander à la Société des Concerts si elle veut bien me faire l'honneur, non pas de la faire entendre, il serait trop tard cette année, mais d'en

accepter la dédicace et de l'exécuter l'an prochain, que je sois ou non de ce monde.

J'ai voulu laisser à la Société un témoignage de reconnaissance pour les sympathies dont elle m'a donné tant de preuves, et je serais heureux de penser que ce souvenir sera favorablement accueilli.

Recevez, Messieurs, l'hommage de ma cordiale affection. Ch. Gounod.

Nous n'étonnerons pas nos lecteurs en affirmant que le *Requiem* n'ajoutera rien à la gloire de l'auteur de *Faust* et de *Roméo et Juliette*. Si dans l'œuvre de Charles Gounod, une partie doit résister à l'injure du temps, ce sera sa musique théâtrale et non sa musique religieuse. Ses dernières créations n'auront pas toujours suivi une marche ascensionnelle; elles ne sont qu'un pâle reflet des belles pages écloses au printemps de la vie. Ainsi en est-il du *Requiem*, qui ne pourra jamais être comparé à celui de Mozart. Ce n'est pas qu'en dehors des rosalies, procédés, chers au maître, il n'y ait certains morceaux traités avec adresse, dans lesquels le charme mélodique s'épanouit. C'est ainsi que l'ont peut signaler un motif bien venu, chanté par Mlle E. Blanc, que l'auteur a fait revenir à plusieurs reprises dans le cours du *Requiem*. On notera également, dans le *Benedictus*, un duo de soprano et de ténor d'une jolie couleur, — le *Pie Jesu*, chanté par le quatuor vocal auquel répond l'orchestre avec une phrase ascendante, rappelant l'*Hymne à sainte Cécile*, — l'*Agnus Dei*, où le chœur « a capella » donne la réplique aux instruments, — et surtout le *Sanctus*, chœur d'une vigoureuse et franche allure, qui a été bissé. Les soli étaient fort bien dits par Mlles E. Blanc, Dupuy, MM. Warmbrodt et Auguez.

Le *Chant des Parques*, pour chœur et orchestre (d'après Gœthe), de Johannès Brahms, porte le n° 89 des œuvres. C'est une de ces magistrales et sévères compositions qui peuvent, eu égard à leur caractère, être rattachées au genre religieux. Elle fut publiée en 1883. On y rencontre une forme très particulière au maître de Hambourg, l'emploi savamment combiné des rythmes binaires et ternaires, l'alternance des notes détachées et des notes soutenues, une couleur très intense, qui donnent à l'ensemble de l'œuvre un effet des plus caractéristiques. Avec un mélange très marqué de l'école classique et de l'école romantique, Brahms a écrit une œuvre profondément sentie comme traduction du texte de Gœthe. A côté de pages d'une mâle vigueur existent des parties, comme le chœur à 3/4, débutant à découvert, *Es wenden die Heus-scher...*, qui sont d'une grande douceur. A noter les effets étranges qui, à la conclusion de l'œuvre, se détachent d'une manière si pittoresque à l'orchestre. Quand on baptise de *savante* certaine musique, on est bien près de donner à cet adjectif la signification d'*ennuyeuse*. Nombre d'artistes et d'amateurs ont ainsi qualifié la musique de J. Brahms. Le public du Conservatoire a paru se ranger à leur avis en écoutant et en accueillant plus que froidement le *Chant des Parques*. Il faudra un long temps pour que ceux qui honorent l'art musical soient persuadés de la supériorité d'un maître qui, sous une science merveilleuse, révèle une profondeur de sentiment égale à celle du grand Beethoven.

Au même concert, on a entendu le concerto en *mi* bémol pour piano de C. Saint-Saëns, qui est loin d'être un de ses meilleurs ouvrages. Il a été exécuté, avec sa fougue habituelle, par l'éminent professeur E.-M. Delaborde. L'ouverture du *Freischütz* a été vigoureusemen enlevée par l'orchestre, sous la direction de M. Taffanel. Hugues Imbert.

P.-S. Il nous a été impossible d'assister au concert Lamoureux du 18 mars; mais nous sommes heureux de constater le succès obtenu par M. F. Le Borne avec l'*Amour de Myrto*, admirablement chanté par Mme Jane Marcy, de l'Opéra. On sait que M. Le Borne, qui a travaillé sous la direction de Saint-Saëns et de Massenet, a déjà fait exécuter plusieurs œuvres, dont le *Guide Musical* a rendu compte.

L'*Amour de Myrto* paraît être, parmi ces diverses compositions, celle qui a le plus porté : elle doit être exécutée de nouveau, le dimanche 1er avril, à la Société d'Art (petite salle Pleyel).

H. I

⚜

L'intérêt de la huitième et dernière séance donnée le 28 mars, à la petite salle Erard, par MM. J. Philipp, H. Berthelier, J. Loeb, Balbreck et L. Carembat était dans la première audition d'une *Suite* pour piano seul (op. 64) de Paul Lacombe. Nous avons retrouvé dans cette nouvelle œuvre de l'excellent compositeur une grande partie des qualités de ses *Esquisses et Souvenirs*. Des quatre morceaux composant la *Suite*, ce sont les trois premiers qui ont le plus porté. Le *Prélude* est d'une belle venue, avec ses accords vigoureusement plaqués, suivis d'un motif en traits liés, rappelant telle page de Beethoven. Le *Lento* est une sorte de pastorale d'une teinte triste et d'une exquise poésie. Très original l'*Intermezzo*, avec ses mouve-

ments contrariés. Quand au *Finale*, qui est traversé par une phrase très chaleureuse, nous le trouvons peut-être un peu emphatique. En résumé, œuvre charmante d'un musicien, dont on voudrait entendre plus souvent les œuvres. L'interprétation par M. I. Philipp a été excellente. Dans la même séance ont été exécutés avec un vif succès les deux *Quintettes* pour piano et cordes de MM. C. Chevillard et de Boisdeffre. Nous ne reviendrons pas sur ces compositions dont les mérites ont été déjà signalés !

⚜

Mercredi 28 mars, salle Flaxland, quatrième et dernière matinée donnée par le violoniste White, avec le concours de MM. Widor, Quévremont, Tracol, Trombetta et Casella. Au programme la *Suite* pour piano, violon et alto, de M. Boisseau; la *Canzonetta* pour quatuor à corde de Mendelssohn, connue de tout le monde; le *Quatuor* pour piano et cordes de Widor. M. Widor tenait le piano; mais, malgré cela, il nous a paru que certains passages, surtout dans le premier morceau, manquaient d'ensemble : il faut surtout en accuser la détestable disposition de la salle, qui oblige les exécutants à se tourner le dos; le quatuor de M. Widor contient des morceaux très brillants, très difficiles, mais ces qualités ne peuvent écarter le sentiment d'uniformité qui imprègne l'œuvre. En un mot, ce quatuor, par sa facture très soignée, très fouillée, trop peut-être, intéresse le musicien; il ne charme pas toujours. M. Quévremont s'est fait entendre seul dans deux pièces pour piano, où il a développé de très belles qualités d'exécution. M. White lui-même à clos le concert par deux pièces, dont l'une, la *Danse des Elfes* de Popper, a déjà été jouée par lui, les années précédentes, et toujours avec grand succès. D.

M. Henri Berthelier, violon solo de l'Opéra et de la Société des concerts du Conservatoire, vient d'être nommé professeur de violon au Conservatoire, en remplacement de Maurin, récemment décédé.

On ne peut qu'approuver l'excellent choix du ministre.



BRUXELLES

Tristan et Iseult s'est joué au théâtre de la Monnaie cinq fois, du mercredi 21 au vendredi 30 mars, comme un simple *Postillon de Longjumeau*. A Berlin, quand Mme Sucher joue le rôle d'Isolde, elle déclare qu'elle prend huit jours de repos. Il est vrai qu'elle donne quelque chose d'elle-même dans son interprétation. Avec Mlle Tanésy, l'excès de passion dans le jeu n'est pas à redouter, — et bourgeoisement *Tristan et Iseult* peut se jouer impunément à deux jours d'intervalle devant des salles d'ailleurs combles. Il s'agit surtout pour MM. Stoumon et Calabresi de profiter de la nouveauté et de la vogue de l'ouvrage pour compenser les déplorables recettes antérieures. Maintenir un caractère artistique à l'exécution, on n'y pense pas. L'équilibre de la caisse est le premier souci des excellents administrateurs du théâtre de la Monnaie.

Depuis la première, on a cependant introduit quelques modifications dans la mise en scène. Ainsi, au premier acte, Iseult ne jette plus sur le plancher la coupe vide qui, le soir de la première, avait ajouté un si piquant effet d'instrumentation à ceux qu'a notés Wagner. Elle la tend à Brangaine qui vient la recueillir et la dépose en lieu sûr, sans bruit. C'est à l'incomparable régisseur de la Monnaie, M. Gravier, que l'on doit ce jeu de scène vraiment intéressant.

Au deuxième acte, on procède à des essais d'éclairage pendant la représentation. On fait la nuit et le jour à tour de rôle. C'est très inattendu. Le plus simple serait peut-être de se conformer aux indications de Wagner, qui voulait la nuit jusqu'au moment où commence le duo proprement dit : « Descends sur nous, nuit d'extase. » Un pâle et léger rayon de lune doit glisser alors à travers le feuillage, exactement à l'entrée du motif en *la* bémol. C'est exquis quand c'est bien exécuté. Nous donnons gratuitement cette indication à M. Stoumon et à M. Gravier pour qu'ils en fassent leur profit. Nous leur ferons également remarquer que les gens de la suite du roi Marke parcourent la forêt avec des torches : on ne chasse pas la nuit en forêt sans s'éclairer. L'aube ne blanchit qu'au moment où le roi Marke achève son discours et le duel a lieu en pleine lumière.

Nous n'insisterons pas sur quelques autres détails qui pourraient être corrigés. Nous féliciterons seulement les directeurs des nouvelles coupures qu'ils ont pratiquées au second acte. Elles abrègent l'ennui. M. K.

Le quatuor Crickboom a donné jeudi soir, à l'hôtel Ravenstein, sa troisième séance de musique de chambre, avec le concours de Mlle Louisa Merckx, pianiste. Chambrée complète,

public sympathique; M. Crickboom et Mlle Merckx ont rendu d'une manière très brillante la septième sonate de Beethoven pour violon et piano. Un trio en *ut* de Brahms (op. 87) et surtout le premier quatuor de Schumann (en *la* mineur) ont fait valoir les très remarquables qualités d'ensemble, de virtuosité et de goût de la jeune et artistique phalange.

⚜

Mercredi 28 mars, M. Wallner a continué, dans les salons de Mlle P. Desmet, son cours d'histoire du piano. Après d'intéressantes définitions du romantisme en musique, il a parlé de Schubert et de Mendelssohn. Il a beaucoup insisté sur le premier de ces deux romantiques. Schubert, dont la vie est aussi intéressante que sa musique, est inconnu au plus grand nombre; M. Wallner en a fait une captivante esquisse, qui a été justement appréciée. La séance s'est terminée par l'audition d'œuvres de Schubert et de Mendelssohn, que Mlle Hoeberechts a bien interprétées. A citer une *Polonaise* et *Marche* à quatre mains de Schubert, œuvres peu connues et très bien enlevées par Mlle Hoeberechts et M. Wallner. N. L.

⚜

Dimanche prochain, 8 avril, troisième Concert populaire, le programme porte la premiere exécution à Bruxelles de *Rédemption*, poème-symphonie en deux parties, paroles de Ed. Blau, musique de César Franck. Le solo sera chanté par Mme Lafargue, le récit sera déclamé par M. Lambert de la Comédie-Française. Les chœurs seront chantés par le Choral mixte. La seconde partie se composera de fragments des *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner.

Paul Martinetti, le célèbre mime, et sa troupe, viennent d'arriver à Bruxelles pour les dernières répétitions, au théâtre de l'Alcazar, du *Mort*, mimodrame en trois actes, de M. Camille Lemonnier. C'est Paul Martinetti qui créera le personnage de Bast, le paysan cupide et criminel.

M. Léon Dubois, chef d'orchestre au théâtre de la Monnaie, a écrit pour la pièce toute une partition.

Mme Dory Burmeister-Petersen, pianiste de la cour du duc de Saxe-Cobourg Gotha, donnera un piano-récital, samedi prochain, 7 avril, à 8 heures du soir, dans les salons de la maison Erard, rue Latérale, 4.

La troisième séance d'abonnement de musique de chambre pour instruments à vent et piano, donnée par MM. Anthoni, Guidé, Ponc let, Merck, Neumans et De Greef, professeu au Conservatoire royal de musique, aura lie aujourd'hui dimanche 1er avril, à 2 heures, ave le concours de Mlle M. de Nocé, cantatrice d Théâtre royal de la Monnaie et de MM. Lerm niaux et Godenne du Conservatoire. Mlle c Nocé y chantera du Mozart et du Spontini MM. De Greef, Lerminiaux et Godenne y ex cuteront (pour la première fois), le trio de C Sareau, et l'excellent professeur M. G. Guidé fera entendre des pièces pour hautbois et pian de Schumann.



CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — Le chœur *a capella*, c rigé par Daniel de Lange, a donné, da la grande église luthérienne, une exécution d'ı ouvrage fort intéressant de Jacob Obrecht, le cor positeur néerlandais du XVIe siècle dont les mess et les motets jouissaient dans leur temps d'ur grande notoriété M. de Lange nous a fait ente dre *Passio XVIII Domini Jesu Christi secumdum Ma theum* d'Obrecht (1539), un ouvrage d'un caractè absolument liturgique. La répartition des tro motets est fort heureusement trouvée. Le premi traite la communion, la trahison de Judas et l'i terrogatoire du Pontife; le second, celui de Pilat suivi de la fureur du peuple, exigeant la mort c Christ; le troisième esquisse la mort de Jésus finit par une prière de pitié pour les pécheur Bien que l'exécution de cet ouvrage n'ait pas to jours été irréprochable et que la justesse d'inton tion du chœur ait laissé à désirer, nous n'e sommes pas moins reconnaissants à M. de Lang de cette audition, qui nous a révélé une œuvı d'une valeur incontestable.

Au dernier concert de l'Association des artist musiciens (Cecilia), sous la direction de M. Viott on a joué pour la première fois *Wallenstein*, la tr logie de Vincent d'Indy, qu'on avait déjà entend plusieurs fois, sous la direction de M. Kes, exécut d'une façon irréprochable, et qui a reçu sous l direction de M. Viotta un accueil tout aussi syn pathique, ce qui n'a pas empêché le nombreu auditoire de s'exprimer avec un crescendo d'er thousiasme après les ouvertures *Léonore no 3* d Beethoven et *Tannhæuser* de Wagner. Quant l'entr'acte de *Rosamunde* de Schubert, avec so instrumentation un peu surannée, ce n'était cert pas le clou de ce concert, bien que joué ave une correction impeccable.

Au dernier concert philharmonique, M. Ke nous a fait entendre de nouveau les entr'act composés par M. Zweers pour la tragédie de Voı del, *Gysbrecht van Amstel*, et qui contiennent de pages fort intéressantes.

Au même concert, l'organiste van 't Kruys, de Rotterdam, a joué d'une façon fort méritoire un concerto de Bach, et le violoniste Kraemer, le concertmeister de l'orchestre de M. Kes, a joué un nouveau concerto de Dvorack, d'une couleur slave, mais pauvrement orchestré.

On nous annonce une symphonie posthume de Gluck, que l'on vient de découvrir en Allemagne.

Intérim.

ANVERS. — Quoique la saison tire à sa fin, notre scène lyrique flamande ne reste point inactive. Mardi, nous avons eu une dernière représentation du *Freischütz*, pour le bénéfice de Mlle Saphir, une jeune artiste qui s'est surtout fait remarquer par le côté essentiellement musical de son talent.

Het Meilief a enfin vu le jour chez nous. Malgré les nombreux rendus compte de la première de l'œuvre de Benoit, à Iseghem, relativement peu d'Anversois en connaissaient la véritable portée.

Cette idylle, si touchante dans sa naïveté, et écrite en vue d'exécutions plus restreintes de sociétés de petites villes, conviendrait-elle au cadre plus large de notre première scène flamande? Celui qui avait assisté à la représentation du *Meilief* à Iseghem pouvait se le demander.

La nouvelle partition du maître flamand contient des pages symphoniques d'une extrême délicatesse. Jamais, peut-être, si ce n'est dans le *Rhin*, la palette d'ordinaire si vigoureuse de Benoit n'a-t-elle tracé des lignes aussi délicieuses. L'ouverture est une perle. Les chœurs sont frais, rythmés et entraînants.

Le deuxième acte, avec sa note passionnée, forme un contraste curieux avec l'entrain si gai du premier. L'adieu de Lena au toit paternel et le rêve d'Eugénie sont des pages empoignantes. Le rôle du drame lyrique y trouve sa vraie place, et Benoit s'y montre, ainsi que dans son *Karel van Gelderland*, maître de ce genre.

Quant à l'exécution qu'a reçue le *Meilief* chez nous, nous en parlerons dans notre prochaine correspondance, la deuxième représentation de l'œuvre pouvant mieux établir la justesse de notre appréciation.

A. W.

LILLE. — Jeudi soir a eu lieu, dans l'Hippodrome, un grand festival. Les fragments du *Messie* d'Hændel ont produit un très grand effet. La première partie du concert, entièrement composée de fragments d'œuvres de M. Henri Maréchal, qui en dirigeait l'exécution, a été l'occasion d'un véritable succès pour ce compositeur. On a beaucoup applaudi le *Miracle de Naïm* et la *Nativité*. On a redemandé, au ténor Dupeyron, le *Sonnet d'Oronte*, détaillé par lui avec beaucoup d'esprit; Mlle Baldo a dû bisser le *Spectre de la rose*, une composition d'un ton mélodique charmant. Le festival se terminait par les airs de ballet de *Déidamie*, qui ont valu trois rappels des plus chaleureux à l'auteur, de la part de l'orchestre et du public. Les exécutants étaient au nombre de 160.

MONS. — Le 15 mars courant, ont été clôturées les listes des sociétés inscrites pour participer en division d'excellence, en première et en seconde divisions, au concours de chant d'ensemble organisé pour les 24 et 25 juin prochain. Il a été décidé, toutefois, de proroger le délai d'inscription jusqu'au 1er avril pour la division d'honneur, et jusqu'au 22 du même mois pour la troisième division.

Pour cette dernière division, les dispositions du règlement ont été modifiées en ce sens, qu'au lieu d'un classement unique des sociétés, celles-ci seront réparties en deux sections, la première comprenant les sociétés belges, et la seconde les sociétés étrangères.

Il sera attribué, à chacune des sections, un nombre de prix égal à celui que comportait la section unique.

Voici la liste des sociétés inscrites jusqu'aujourd'hui :

Division d'excellence (sociétés belges). — Réunion des Chœurs d'Ensival; la Wallonie (société chorale) d'Anvers; les Chœurs réunis de Herstal; Royale des chœurs l'Emulation de Dour.

(Sociétés étrangères). — L'Union orphéonique de Lille.

Première division (sociétés belges). — La Concorde de Verviers; l'Orphéon marchiennois de Marchiennes-au-Pont; la Société lyrique du Thier de Liége; l'Aurore de Malines; l'Orphéon jumetois de Jumet.

(Sociétés étrangères). — Mastreechter Staar, de Maestricht.

Deuxième division. — Les Bardes disonnais de Dison; la Fraternité de Droogenbosch; les Montagnards de Flénu; l'Orphéon de la Meuse de Falmignoul; les Echos de Péville de Grivegnée; les Artisans réunis de Marchiennes-au-Pont.



NANTES. — *Tannhæuser* s'est joué mardi, devant une salle comble, composée non seulement de Nantais, mais aussi d'Angevins accourus pour la circonstance. Gros succès de première.

L'orchestre est excellent, sous l'habile direction de M. Miriam. L'ouverture et le Venusberg ont été remarquablement joués. L'interprétation est bonne, quoique manquant de conviction wagnérienne. Le ténor Gogny, d'une jolie voix, mais un peu blanche, a bien chanté Tannhæuser. M. Vilette a été très bien dans Wolfram. M. Fabre seulement correct dans le Landgrave. Mlle Dhasty est une jolie Vénus, excellente chanteuse. Mlle Lloyd (Elisabeth) a une voix superbe et sa composition du rôle mérite tous les éloges. Les chœurs ont paru quelque peu éreintés par un service exagéré. Ils avaient chanté jeudi, vendredi, samedi et ré-

pété *Tannhæuser;* joué, dimanche, *Patrie* et *Mignon;* lundi, l'*Attaque du moulin* et le *Chalet;* enfin, mardi, *Tannhæuser*. Rien d'étonnant qu'ils aient été affaiblis. La mise en scène était correcte. Ce qu'il a fallu lutter pour obtenir quelque chose d'à peu près propre! Enfin, on a repeint des décors et fait quelques parties neuves. E. D.

TOURNAI. — La Société de musique donnera un concert le dimanche 1er avril, à 8 heures du soir, au local de la Halle aux Draps, Grand'Place.

On y exécutera la *Vie d'une rose*, de R. Schumann, avec le concours de Mlle Sidner, de l'Opéra de Stockholm, et de M. Degenne, de l'Opéra-Comique de Paris. En outre, les chœurs interpréteront l'*Alleluia du Messie*, de Hændel, le *Sanctus* et le *Benedictus* de la *Messe solennelle de sainte Cécile*, de Ch. Gounod.

NOUVELLES DIVERSES

Nous avons annoncé récemment que les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner venaient d'être donnés pour la première fois à Madrid, au Real. Un de nos abonnés d'Espagne nous fait obligeamment observer, — et nous le remercions de sa communication, — que cette exécution n'est pas la première en Espagne, ni même à Madrid. Les *Meistersinger* ont déjà été exécutés à Madrid en deux occasions. La toute première a eu lieu en 1893, — le 18 mars, au Real, — sous la direction du maestro Mancinelli, l'infatigable propagandiste de l'œuvre wagnérien en Espagne, alors chef d'orchestre dudit théâtre et directeur de la Société des concerts de Madrid. Mancinelli, on le sait, a contribué à relever le goût du public en lui faisant connaître nombre d'œuvres de Wagner, notamment la scène de la consécration du Graal, avec soli et chœurs (1891 et 1892); les murmures de la forêt de *Siegfried*, prélude et finale de *Tristan et Iseult*, les morceaux les plus célèbres de l'*Or du Rhin*, *Walkyrie*, *Siegfried*, etc. C'est à M. Mancinelli qu'on doit aussi la première du *Tannhæuser* (1890).

Les rôles de la première de *I Maestri Cantori di Norimberga* (c'est avec le texte italien qu'on les chantait) étaient ainsi distribués :

Hans Sachs, M. Menotti; Beckmesser, M. Baldelli; Walther, M. De Marchi; David, M. Gianini; Eva, Mme Tetvorrini; Maddalena, Mlle Pagnoni, etc.

L'œuvre, jouée devant un public accoutumé à *Gli Hugonotti*, *Aïda* et *Cavalleria*, fut applaudie, malgré quelques protestations. On redemanda même le quintette à la fin du troisième acte, — car, dans la version italienne on divise en deux le troisième acte original.

Dans la *season* actuelle, la reprise des *Maîtres Chanteurs* a eu lieu sous la direction du maestro Goula, et si la représentation n'a pas réussi comme l'année passée, la faute en est à l'interprétation, qui a laissé beaucoup à désirer. Le chef d'orchestre n'a pas l'air d'avoir compris la partition; il s'est borné à une interprétation bruyante et touffue, tout en exécutant l'œuvre comme s'il était question de l'*Africaine* ou d'*Aïda*.

La Société orchestrale de Rome, vient de donner pour la première fois, une exécution intégrale de la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Chef d'orchestre M. Pinelli. Le chœur a été chanté par les choristes du théâtre et il paraît qu'ils ont été excellents. En revanche, les solistes du quatuor ont chanté comme des amateurs. L'impression produite n'en a pas moins été très profonde sur l'assistance, dans laquelle on remarquait la reine Marguerite.

Le théâtre grand-ducal de Carlsruhe, après l'Opéra de Berlin, vient de donner avec un très vif succès le *Falstaff* de Verdi. Le rôle du héros était tenu par l'excellent baryton Planck, le merveilleux Hans Sachs et le non moins merveilleux Kurwenal de Bayreuth. M. Planck a été rappelé une douzaine de fois, à la fin de la représentation, ce qui ne s'était jamais vu à Carlsruhe.

Mais il faut dire que peut-être jamais Verdi ne rencontrera un interprète réalisant aussi complètement le personnage principal de sa comédie musicale. Voix d'un métal incomparable, vivacité et bonne humeur inaltérable dans le jeu, ampleur de la stature, Planck est un Falstaff absolu et idéal. Ceux qui l'on vu à Bayreuth dans Kurwenal et Hans Sachs, peuvent aisément se l'imaginer dans ce rôle.

Quant à l'œuvre, elle a été accueillie assez froidement, le troisième acte surtout, — comme à Berlin du reste et à Vienne. Chef d'orchestre, Félix Mottl.

L'éditeur J. Seiling, de Munich, vient de faire tirer une reproduction photographique très réussie de la gravure sur bois bien connue représentant Beethoven en pied, le chapeau sur la tête, les mains croisées sur le dos et tenant un morceau de musique. Ce bois est

l'un des documents les plus précieux de l'iconographie beethovenienne. La reproduction faite par les soins de M. Seiling ne peut manquer d'être très demandée.

Les journaux de musique qui nous arrivent des Etats-Unis sont pleins du nom de M. Alberto Jonas, l'un des plus brillants élèves sortis de la classe de piano de M. Arthur De Greef, au Conservatoire de Bruxelles. M. Jonas, qui après une tournée au Mexique, a fait ses débuts aux concerts Damrosch à New-York, est en passe de faire aux Etats-Unis une brillante carrière. Il vient de donner à New-York, au concert Hall de Madison Square, une série de récitals de piano, qui lui ont valu un succès tout à fait exceptionnel. On compare le jeune pianiste à Paderewsky, ce qui est à New-York, le dernier mot de l'éloge. M. Jonas joue là-bas des programmes très variés, composés avec goût, où ne manque jamais le nom de quelque grand classique, Beethoven, Bach, Mendelssohn, Schumann, Chopin, à côté des pièces de virtuosité pianistique.

M. Jonas est engagé pour une grande tournée de concerts dans les provinces du centre, organisés par la maison Steinway et Sons.

Le programme du festival rhénan qui a lieu cette année à Aix-la-Chapelle vient d'être arrêté définitivement. Nous avons déjà annoncé que le premier jour on y exécuterait le *Franciscus* de Tinel, sous la direction de M. Schwickerath. Le second jour sera dirigé par M. Schuch de Dresde, qui conduira notamment la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Le principal soliste de la troisième journée sera M. Paderewsky.

Le succès de M. Ed. Colonne s'affirme de plus en plus à Saint-Pétersbourg. A la suite de la représentation des *Huguenots*, il a été l'objet de trois rappels successifs.

A Genève, on nous signale la première représentation de *Janie*, idylle musicale en trois actes de M. E. Jacques Dalcroze, libretto de M. Ph. Godet, d'après une nouvelle de M. Georges de Peyrebrune. M. Jacques Dalcroze est en Suisse, un des champions de la jeune école française.

On télégraphie d'Athènes que, jeudi dernier, a été exécuté l'hymne à Apollon récemment découverte à Delphes. Cette exécution a fait ressortir le caractère grave et majestueux de l'hymne.

Dans l'auditoire, très brillant, on remarquait les membres de la famille royale.

L'illustre violoniste Joachim et le violoncelliste Piatti ont célébré, ces jours-ci, à Londres le cinquantième anniversaire de leur première apparition devant le public de Londres. Joachim, on se le rappelle, avait été amené par Mendelsshon, à l'âge de treize ans. Piatti, la même année, débuta à dix-huit ans. Joachim a aujourd'hui soixante-trois ans, et Piatti soixante-huit.

Le testament de Hans de Bulow vient d'être enregistré à Hambourg, où le grand musicien était légalement domicilié. Il a été rédigé en 1884, mais il est accompagné de codicilles supplémentaires datés de 1889.

Par ces différents documents, Bulow fait les legs suivants aux filles de sa première femme (devenue, après divorce, la femme de Richard Wagner, et qui est, comme on sait, la fille de Liszt et de la comtesse d'Agout, *alias* Daniel Stern) : à Daniela, l'aînée, qui a épousé le professeur Thode, à Heidelberg 62,500 francs ; à Blandine, devenue comtesse Gravina, qui a trois ans de moins (elle est née en 1863), 62,500 francs ; à chacune des deux cadettes, Isolde et Eva, qui sont célibataires, 50,000 francs.

La mère de Bulow devait recevoir, au cas où elle lui survivrait, 18,750 francs et le testataire n'a pas oublié non plus sa sœur, Mme Isidora Bojanowski, ni les fonds des pensions des orchestres de Berlin, Brême, Hambourg, qu'il a si souvent dirigés ; il fait également un don au fonds qui porte le nom de Liszt.

Quant à sa seconde femme, née Schanzer, qu'il épousa en 1882, treize ans après son divorce, elle est instituée légataire de tout le reste de sa fortune, y compris les nombreux bustes, plats, bijoux, médailles qui furent présentés à l'illustre chef d'orchestre.

M. Gevaert, directeur du Conservatoire, avait manifesté le désir d'entendre chez lui M. Auer, violoniste de la cour de Russie, lors de son passage à Bruxelles. Selon toutes probabilités, M. Auer viendra, l'année prochaine, jouer au Conservatoire le concerto de Tschaïkowsky, au concert que M. Gevaert consacrera aux décédés de l'Ecole russe.

Au Théâtre-Marie, à Saint-Pétersbourg, il y a eu, l'autre semaine, une représentation consacrée tout entière aux œuvres dramatiques du regretté maître P. Tschaïkowsky.

Spectacle coupé, qui a commencé par le pre-

mier acte de la *Pucelle d'Orléans*, dans lequel la grande scène chorale a marché dans la perfection. Mme Medea Fiegner y a dit aussi avec beaucoup de style le célèbre monologue de Jeanne d'Arc.

Mlle Baoulina, ensuite, a fait bisser le ravissant *arioso* de l'*Opritchnk*, auquel a succédé le deuxième tableau de la *Dame de pique*, dont la romance à deux voix, chantée par Mme Fiegner et Mlle Dolina, a été redemandée également.

La *great attraction* de la soirée a été le deuxième acte du *Lac des cygnes*, un ballet de la jeunesse de Tschaïkowsky. Le décor, un lac peuplé de cygnes, est très romantique ; la musique est charmante (une valse et un *adagio*, supérieurement joué par M. Auer) et Mlle Legnani, la ballerine, étourdissante comme toujours.

Le spectacle a été clos par la *Cantate du couronnement*, chantée par Mme Slavina et M. Yakovlew, habillés, tout comme les choristes, dans des costumes de boyards. Le décor représentait une salle du Kremlin.

Il y a eu, mardi dernier, une répétition partielle de ce spectacle, plus l'ouverture et le duo posthume de *Roméo et Juliette*, duo qui est basé sur les deux principaux thèmes de l'ouverture, bien connue du maître russe.

On vient de jouer au théâtre de Riga pour la première fois, *Moïse*, l'opéra religieux de Rubinstein.

L'œuvre a produit une grande impression ; les mélodies orientales dont elle abonde ont été particulièrement goûtées. L'orchestration surpasse tout ce que Rubinstein a produit jusqu'à présent. Le livret avait été confié au compositeur il y a près de vingt ans par le poète viennois Mosenthal, mort, aujourd'hui ; ses tableaux résument la vie et les faits de Moïse d'une façon heureuse.

La mise en scène est soignée ; le nombre des exécutants dépassait quatre cents.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Baden-Baden, Jacques Rosenhaim, pianiste

: compositeur d'une renommée très grande en llemagne.

Rosenhaim avait habité longtemps Paris. Il eut, n 1851, un ouvrage en deux actes, le *Démon de la 'uit*, représenté à l'Opéra. Le sujet était tiré d'un harmant vaudeville de Bayard et Etienne Arago, réé par Mlle Fargueil en 1836, avec un éclatant uccès.

L'Opéra de Rosenhaim eut moins de retentissement, mais il n'était pas une œuvre sans valeur. l fut interprété par Roger, Brémond, Marié, Mmes Laborde et Nau.

Rosenhaim était surtout un compositeur instrumental. Il fut un de ceux qui, à Paris, donnèrent es premiers des séances de musique de chambre lans lesquelles il faisait entendre les œuvres les grands maîtres avec Alard, Ernst, Joachim et Maurin, qui vient de mourir.

Jacques Rosenhaim était âgé de quatre-vingt-un ans.

— A Dublin, sir Robert Stewart, compositeur anglais.

Il était très célèbre en Angleterre comme compositeur de symphonies et surtout d'oratorios profanes, dont quelques-uns sont remarquables : le *Soir de la Saint-Jean*, *Veillée d'hiver*, etc.

Son œuvre consiste en plusieurs ouvrages, d'une très grande érudition, sur la musique irlandaise, les formes de la danse, une biographie très complète d'Hændel ; il a écrit également des articles dans le dictionnaire de sir George Grove. On lui doit surtout une précieuse collection d'hymnes religieuses.

Sir Robert Stewart était professeur à l'université de Dublin depuis plus de trente ans. A la suite d'un grand surmenage, occasionné par les services de la semaine sainte à la cathédrale de Sainte-Patrice, il succomba, à une attaque d'apoplexie.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 26 au 31 mars : Thaïs. Thaïs. Sigurd. Thaïs.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 26 au 31 mars : Mignon, le Maître de chapelle. Mireille, Lalla Roukh. Phryné, Fidès, Cavalleria rusticana, la Nuit de Saint-Jean. Lakmé, Madame Rose. Carmen. Lakmé, l'Amour médecin.

LES CONCERTS DU DIMANCHE

CONCERT LAMOUREUX (Champs-Elysées). — Prélude de Tristan et Iseult; l'Ange, Rêves (Wagner), Mme Héglon; prélude et fragment du premier tableau de l'Or du Rhin (Wagner) : Voglinde, Mme Jane Marcy; V gunde, Mlle Vauthier; Flosshilde, Mme Héglon; Alb ric, M. Fournets ; les Murmures de la forêt, Siegfri (Wagner); le Crépuscule des dieux (Wagner) : duo prologue; la mort de Siegfried; marche funèbre; scè finale : Brunehilde, Mme Jane Marcy, — Siegfrie M. Gibert; introduction du troisième acte de Lohe grin (Wagner).

Berlin

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 26 mars au 1er avril : Les M dici. Falstaff. Freyschütz. Mara, Pagliacci et Pu penfee. Lohengrin. Les Medici. Faust. Falstaff.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 26 mars a 1er avril : Orphée et Cavalleria. Manon. Tristan Iseult. Le Prophète. Tristan et Iseult. Relâch L'Attaque du moulin.

THÉATRE DES GALERIES — La Mascotte.

ALCAZAR ROYAL. — Les Martinetti.

CONCERTS POPULAIRES (théâtre de la Monnaie). — Di manche 8 avril, à 1 h. ½. — Première partie : Ré demption (déclamation, soli, chœur et orchestre poème-symphonie en deux parties de M. Edouar

Blau (César Franck) : l'archange, Mlle Lafarge; le récitant, M. Albert Lambert. — Deuxième partie : Fragments du e acte des Maîtres-Chanteurs de Nuremberg (Richard Wagner).

CONSERVATOIRE ROYAL. — Dimanche 1er avril, à 2 h., 3e séance de musique de chambre pour instruments à vent et piano. — Trio pour piano, violon et violoncelle (Gaston Sarreau), MM. De Greef, Lerminiaux et Godenne; grand air de la Reine de la nuit de la Flûte enchantée (Mozart), Mlle de Nocé; pièces pour hautbois et piano (R. Schumann), MM. Guidé et De Greef; Prière de la Vestale (Spontini), le Noyer, mélodie (R. Schumann), Mlle Nocé; sextuor (op. 6) pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson (Ludwig Thuille), MM. De Greef, Anthoni, Guidé, Poncelet, Merck et Neumans.

SALLE ERARD, 4 rue Latérale. — Samedi 7 avril, à 8 h. du soir, soirée musicale (piano récital) donnée par Mme Dory Burmeister-Petersen. — Toccata et Fugue ré mineur (Bach-Tausig); Ballade, Valse, Nocturne, Etude (Chopin); Romance, Valse-caprice (Rubinstein); Carnaval (Schumann); Rapsodie n° 12 (Liszt); Valse lense (Raff); Fleurs fanées (Schubert); Rapsodie n° 6 (Liszt).

SALLE MARUGG. — Jeudi 12 avril, à 8 h. ½ du soir, soirée musicale organisée par Mme Guiot-Bosschaerts, cantatrice. — Carnaval de Vienne (Schumann, M. J. Janssens); Femme, stances pour chant et violoncelle

(Albert Baets), Mme Guiot-Bosschaerts et M. L. Miry; Recueillement (Popper), Berceuse, M. L. Miry; Sérénape du Roi d'Ys (Lalo), M. L. Devaux; Humoresque (Tschaïkowsky), Danse style ancien (Van Damme), Ronde d'avril (Van Damme), M. J. Janssens); air de Samson et Dalila (Saint-Saëns), Mme Guiot. — Nuit tombante (Van Damme), M. L. Devaux; air (Bach), M. L. Miry; Etoile cachée (L. Van Damme), Bonjour Suzon, air (A. De Greef), Mme Guiot; Etude en forme de valse (Saint-Saëns), M. J. Janssens; Chanson d'amour, mélodie pour chant et vioncelle (Hollmann), MM Devaux et L. Miry.



Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

40e ANNÉE — 8 Avril 1894 — NUMÉRO 15

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. – A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

᾿LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 15. 8 Avril 1894.



LE FILS DE GOSSEC





FÉLIX STAPPAERTS écrit, à l'article Gossec de la *Biographie nationale belge :* « Sa femme, Marie-Elisabeth Georges, l'avait précédé dans la tombe et lui avait donné un fils, compositeur et poète, sans grande notoriété, décédé aussi avant lui ».

C'est, croyons-nous, tout ce que savent les historiens au sujet de ce fils obscur d'un grand homme. Nous n'avons rencontré que son œuvre premier, le seul peut-être qu'il ait publié. Il s'y montre, comme artiste, sous un aspect très médiocre, et comme homme, sous un jour assez bizarre. C'est un cahier intitulé : *Six folies musicales, graves, pathétiques et gaies, composées pour le piano-forte avec accompagnement de violon très ad libitum, et dédiées à Madame Krumpholtz par Alexandre-François-Joseph Gossec, fils du célèbre compositeur de ce nom et professeur de piano-forte. — Œuvre Ier. — A Paris, chez l'auteur, rue d'Argenteuil, butte Saint-Roch*, etc.

Avec ce titre, il y a une épigraphe « tirée du répertoire de mes folies », une dédicace en vers, un « hommage impromptu » écrit en sortant d'un concert donné par Mme Krumpholtz, le 2 octobre 1788, un dialogue entre la Poésie et la Musique, et un avertissement. De leur lecture, il résulte que l'œuvre date de l'hiver 1788-89; que l'auteur était très jeune, passablement écervelé, extrêmement satisfait de lui-même, et qu'il mettait son amour-propre à se faire passer pour fou; disait-on donc déjà en ce temps que la folie touche au génie? Gossec fils prescrivait aux musiciens ses confrères d'amuser le monde par leurs « folles émanations », et de « l'enivrer » de tout leur pouvoir. Il leur donnait pour modèle l'artiste à laquelle était dédié son recueil, la belle harpiste Krumpholtz, qui tournait alors toutes les têtes à Paris. Elle les tourna si bien qu'elle-même perdit l'équilibre : en 1788, disent les uns, deux ans plus tard, disent les autres, elle se laissa enlever et emmener à Londres, où ses succès musicaux continuèrent, tandis que son mari, qui avait été son maître de harpe et l'avait épousée par amour, noyait ses chagrins dans la Seine, du haut d'un pont.

Gossec fils était à tout le moins un chaud admirateur de la célèbre musicienne; il chantait ses louanges en prose et en vers, l'appelant Junon, Pallas, Daphné, lui parlant de ses doigts enchanteurs, de son pouvoir magique, de ses grâces touchantes, du séjour des dieux, et de cent autres choses non moins neuves et poétiques :

Ah! trop tendre Daphné, pardonne mon délire!
Mais si j'étois Pâris, tu verrois ton empire.

D'ailleurs, le jeune Gossec avait en tout l'âme très impressionnable, et il employait pour parler de son maître Edelmann un langage aussi pathétique, bien que non versifié :

La reconnaissance m'impose le légitime devoir de divulguer au public les illustres modèles qui ont guidé mes pas chancelants dans la carrière épineuse que j'entreprends de parcourir. C'est à l'immortel Edelmann que j'ai l'obligation de l'art enchanteur du clavier. Pour l'âme de la musique,

qui était plus digne de me l'inspirer que les célestes, que les inimitables Lays et Saint-Huberty? Ah! que leurs accents mélodieux ont d'ascendant sur une âme sensible! La mienne ouverte, comme malgré moi, à leurs tendres impressions, ils l'ont subjuguée tout entière. Je vous demande pardon, lecteurs, de ma prolixité. Mais je crois leur devoir cet hommage! Oui, voilà les trois célèbres virtuoses qui ont empreint vivement dans mon cœur et les douleurs de l'art sublime que j'ose indignement professer, et le charme consolateur de la sainte reconnaissance.

Mais, dira-t-on, et son père? Le jeune Gossec avait bien su mettre au titre de son recueil la mention utile « fils du célèbre compositeur de ce nom »; il s'en était tenu là, ne soufflant mot nulle part des leçons ni des exemples paternels, n'en rappelant pas même l'existence dans cette fin de son dialogue entre deux muses :

La Poésie. — Adieu. Nous nous reverrons sur le tombeau des immortels Gluck et Sacchini, n'est-ce pas? C'est là qu'il nous faut verser ensemble des larmes à jamais intarissables.

La Musique. — Hélas! Depuis que la Parque fatale m'a impitoyablement enlevé mes plus chers favoris, je ne quitte plus qu'à regret leurs vénérables cercueils. Pour m'arracher entièrement du seul séjour qui me convienne désormais, il faut un génie de nouvelle trempe. Où le trouver? Car enfin nous n'avons plus aujourd'hui que quelques anciens amis, qui ne sont pas toujours traités en amis par le public. Ainsi, encore une fois, où le trouver?

La Poésie. — Où? Dans quelque coin obscur. Il n'attend peut-être qu'un rayon d'espérance pour solliciter nos faveurs.

La Musique. — Tant mieux. Je le souhaite. Quand il se montrera, je le reconnaîtrai aux libations qu'il viendra verser sur le tombeau de nos deux héros...

Lorsque, après tant de préambules littéraires, Gossec fils se décide enfin à s'exprimer en musique, il se montre à peu près pareil à ce qu'il était en prose. Ses prétendues *Folies* sont des suites ou des sonates libres, composées chacune de trois ou quatre mouvements, qui ont chacun l'intention ou la prétention de peindre un « caractère ». La cinquième Suite, par exemple, est ainsi disposée : I. Allegro; « caractère noble et léger, c'est-à-dire national ». — II. Doloroso ; « caractère lugubre et tendre ». — III. Gigue; « caractère gai, propre à la danse ». Le second morceau de la sixième et dernière Suite est un « Air varié du *Barbier de Séville*, composé par M. Dezède. Caractère voluptueux, doux et parfois orageux ».

Hélas! les belles étiquettes ne font point les bons breuvages, et, malgré des titres si alléchants, les petites compositions philosophico-descriptives de Gossec fils étaient au bout du compte de pauvre musique. On se demande ce que pouvait bien penser le vrai Gossec de l'oison qui se parait de son nom; et l'on se dit que le proverbe a souvent menti, qui affirme « tel père, tel fils ».

MICHEL BRENET.



L'inspiration en musique

Un emprunt à M. Oscar Comettant, — une fois n'est pas coutume, — qui rappelle dans le *Siècle* quelques souvenirs personnels de Gounod. M. Oscar Comettant a beaucoup connu l'auteur de *Faust*. Un jour M. Comettant, lui parlant de ses compositions de jeunesse, avait parlé à ce propos « de l'inspiration divine dont Gounod n'avait été peut-être que le médiumin conscient. » Gounod, qui n'aimait pas les platitudes ni les banalités, arrêta son interlocuteur, sur ce mot d'inconscient.

— Inconscient, non, répondit-il avec une singulière force d'expression; on comprend assez mal généralement ce qu'il faut entendre par cette expression « l'inspiration en musique. »

On croit généralement que l'inspiration est un phénomène inconscient, désordonné, sans autre règle que le caprice, sans autre raison qu'une secousse du tempérament : c'est une très grossière méprise. L'inspiration est l'apogée de l'état normal, c'est le sommet de la raison. Le charme de l'inspiration n'est pas autre chose que la satisfaction qui résulte de l'équilibre parfait et qui est en quelque sorte la béatitude de l'intelligence. C'est ce qui explique pourquoi la perfection du beau est aussi calme, aussi paisible, je dirais volontiers aussi

humble, que la perfection morale : elle diffère autant des entraînements déréglés de l'agitation et de la fièvre que la santé diffère de la maladie, que l'amour diffère de la passion. Les maîtres de la vie esthétique peuvent donc être comparés aux maîtres de la vie spirituelle et les gardiens d'une *doctrine* et le degré de conformité à cette doctrine marque le niveau de la vie esthétique. Le génie est la plus haute expression de la raison esthétique comme la sainteté est la plus haute expression de la morale.

Voilà qui est très beau, et ces mots sont à retenir. M. K.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Voila la seizième année d'existence de ces grands concerts d'orgue du Trocadéro fondés par M. Guilmant, l'éminent organiste de l'église de la Trinité et de la Société des Concerts. Chaque année voit s'affirmer davantage le succès de cette œuvre intéressante et, à la première séance de 1894, son fondateur a dû éprouver un sentiment de bien légitime satisfaction en voyant l'immense vaisseau totalement rempli par une foule chaleureuse et sympathique.

Aussi bien le succès des concerts de M. Guilmant est-il mérité : les programmes sont toujours composés avec beaucoup d'art, sans que jamais aucun sacrifice soit fait au mauvais goût du public. On n'y exécute que de la musique très sérieuse et cette considération ajoute encore à l'importance du succès. Depuis la fondation des grands concerts d'orgue, nous avons vu défiler la plupart des grandes œuvres de Bach, de Hændel, etc. Cette année encore, M. Guilmant nous promet un régal artistique par l'exécutions de cantates de ces maîtres, avec les chanteurs de Saint-Gervais.

Le programme du premier concert de cette année, qui a eu lieu le 29 mars, était des plus variés, car il réunissait les noms de J. Brahms, de Hændel, de Bach, de Mozart, de Gluck et même de Wagner.

J'espère que M. Guilmant voudra bien nous faire réentendre le morceau de Brahms en le mettant cette fois dans le corps du programme : l'audition en a été troublée par l'entrée du public, qui n'était pas terminée ; et c'est grand dommage, car c'est une œuvre admirable et grandiose dans sa simplicité. C'est un *Prélude choral*, avec fugue sur le thème du choral : *O tristesse, ô douleur*. Le morceau débute par un prélude en forme de *largo*, dans un mouvement très lent, empreint d'un grand sentiment poétique, avec un fond de tristesse mélancolique. Le choral se développe ensuite en s'élargissant de plus en plus ; puis vient la fuge dans un rythme traînant qui donne une impression de poignante douleur. C'est là une œuvre intéressante au premier chef et qui ne changera guère mon impression sur la musique de Brahms, à savoir que ce grand musicien est un des plus dignes successeurs de Beethoven ; on y retrouve une des principales qualités du maître de Bonn, la grandeur dans la simplicité, avec une note bien personnelle cependant, et très moderne.

M. Guilmant et l'orchestre ont exécuté : le Treizième concerto en *fa* (le Couco de Hændel, ainsi nommé parce qu'au second morceau l'auteur a fait revenir comme à plaisir le chant du coucou entouré d'une délicieuse dentelle symphonique. L'*Adagio Rondo* de Mozart et ont paru un peu longs et pâles à côté des fugues de Bach ; enfin la *Marche triomphale* de M. Guilmant a obtenu le succès qu'elle mérite. M. Guilmant seul a joué le *Prélude et la Fugue* en *ré* de J.-S. Bach, une merveille, dont l'impeccable exécution a bien fait ressortir toutes les beautés.

M. Casella a enlevé tous les suffrages en jouant avec une extraordinaire virtuosité la *Sonate* en *la* n° 6 pour violoncelle de Boccherini : Mme Auguez de Montalant a charmé l'auditoire en chantant trois airs bien différents les

uns des autres avec un égal talent : *Tristes apprêts* de *Castor et Pollux*, de Rameau, un air d'*Armide* de Gluck et une mélodie de Wagner, *Rêves* : on lui a fait fête et c'était justice. Citons enfin l'orchestre de M. Gabriel Marié et l'accompagnateur, M. H. Deshayes, qui apportaient leur concours précieux à cette belle séance. H. Dubief.



Au septième concert Lefort, grand succès pour la charmante Mme Auguez de Montalant, dans diverses mélodies de Gounod, Saint-Saëns, Godard, et pour M. Casella, dans la sonate (nº 6) pour violoncelle de Boccherini.

Mlle Murer a exécuté avec une vive intelligence des pièces pour clavier et a prêté son concours à MM. Lefort, Gianini et Casella dans le quatuor de Mozart.

Le dixième à cordes de Beethoven a été fort bien dit. Exécution soignée.

— Le deux cent quarante et unième concert de la Société Nationale a eu lieu le 31 mars, à la salle Erard, avec chœurs et orchestre. Les *Djinns*, pour piano et orchestre, cette page un peu sombre à laquelle le maître César Franck a su donner une couleur toute particulière, que réclamait le sujet, ont été vivement appréciés. L'idée du compositeur se développe magistralement et il ne s'en écarte jamais : à noter surtout un motif d'une réelle élévation dans la partie médiane. L'exécution, par Mme H. Jossic, a été vraiment parfaite. Dans sa *Légende symphonique*, que l'on entendait pour la première fois, M. Paul Lacombe a su présenter avec l'habileté de main qui le caractérise, divers sujets empruntés à la « légende ». La science qu'il possède est loin de nuire à l'inspiration, qui est souvent charmante ; c'est ainsi que se dessinent, après un début chaleureux, un récit de hautbois, puis un joli motif, confié à la flûte ; les harmonies sont toujours intéressantes ; la conclusion est une sorte de choral, confié aux cuivres et qui est très enlevé en couleur.

M. Vincent d'Indy a orchestré avec cette habileté dont il est coutumier, sa jolie et gracieuse valse *Helvetia* ; elle a réuni tous les suffrages.

Tristes sont les *Landes*, paysage breton pour orchestre, de M. Guy Ropartz. C'est bien l'impression que laissent certains paysages de l'Armor, dont le compositeur est un des enfants. Dans ses poésies comme dans sa musique, il a chanté son pays natal ; et sa lyre a plutôt des pleurs que des sourires.

La suite pour orchestre de M. Sylvio Lazzari est fort bien écrite ; les quatre morceaux qui la composent dénotent chez leur auteur une admiration peut-être trop visible pour Wagner et Schumann ; un peu plus de personnalité, et le talent de M. Lazzari ne pourrait qu'y gagner.

L'*Ondine et le Pêcheur*, d'après la poésie de Th. Gautier, par M. de Bréville, ne peut qu'être comparée à certaines pages picturales de teinte neutre, dans lesquelles les contours sont à peine dessinés ; le sujet se dérobe toujours. Mlle Mary Ador était l'interprète fidèle de cette composition incolore. Que dire de *Loreley*, ballade pour orchestre et chœur d'hommes, de M. Jules Bordier, sinon que le compositeur angevin a été quelquefois plus heureux? Et pourquoi, sur le programme, l'inscription de Jules Bordier « d'Angers? » Est-ce par imitation du grand David?



Au Théâtre d'application, première représentation de *Pierrot Rouge*, nouvelle pantomime de MM. J. Laury et G. Belle, musique de Gaston Paulin. Succès pour le compositeur, dont la verve a été bien inspirée, et pour les interprètes, Mlle Depoix, MM. Henry Krauss et Paul Franck.



Une séance de musique de chambre des plus intéressantes se donnait, mercredi, dans la petite salle Erard ; des plus intéressantes, parce qu'elle était organisée par de jeunes artistes, MM. J. Malats, C. Flesch et L. Hasselmans, qui ont, personnellement, des qualités fort appréciables, dont la réunion forme un excellent ensemble. Ils ont fait entendre le *trio* en *ré* mineur de Mendelssohn, la *Sonate* de Grieg pour piano et violoncelle, et le *trio* en *la* majeur de Godard. On ne pouvait exiger de ces jeunes musiciens une exécution sans défauts ; ils ont, d'ailleurs, devant eux, de longues années pour se perfectionner ; et les chaleureux applaudissements qui leur ont été adressés, ils les doivent bien plus à cette prévision de leurs succès futurs qu'au résultat présent. Les deux trios ont été bien joués. L'œuvre de Godard est assez inégale, mais la musique en est toujours distinguée et très spirituelle, notamment dans le scherzo, un petit chef-d'œuvre ; on est surpris de retrouver, dans la première partie, un thème du *Siegfried-Idyll*, presque intact.

Il y a eu quelques faiblesses dans l'exécution de la *Sonate* de Grieg par M. Hasselmans, dues peut-être à l'émotion. Le jeune exécutant

n'en a pas moins montré de sérieuses qualités, un beau son, un archet moelleux et déjà beaucoup de puissance dans la main.

En résumé, MM. Malats, Flesch et Hasselmans ont fait grand plaisir, et le public les a encouragés comme ils le méritaient.

Séance d'accompagnement sous la direction de M. René Lenormand, à l'Institut Rudy. Plusieurs jeunes filles, formées à bonne école, jouent avec brio les airs de ballet tirés du *Prince Igor* de Borodine et la *Rhapsodie cambodgienne* de Bourgault-Ducoudray (réduction pour deux pianos et cordes). Mlle Meiggs interprète dans un assez bon sentiment la *Berceuse* de Chopin. Puis, une très puissante artiste, admirée de tous les musiciens qui ont pu l'entendre dans les trop rares apparitions qu'elle fit salle Pleyel ou aux cours de Bourgault-Ducoudray, Mme Collier, voix unique, d'un timbre étrange et saisissant, met en valeur, avec un grand art, deux mélodies remarquables de R. Lenormand, *Cloches lointaines* et *Chant d'amour;* le tempérament original et passionné de l'interprète est égal au tempérament du compositeur, et l'impression sur l'auditoire est très vive. RAYVAL.

Verdi vient d'arriver à Paris, pour procéder en personne aux dernières répétitions de son *Falstaff*, à l'Opéra-Comique.

De nombreuses cartes et télégrammes étaient parvenus à son adresse, et un grand nombre de visiteurs étaient venus solliciter l'honneur d'être reçus par le maître. M. Ressman, ambassadeur d'Italie, avait envoyé un attaché de l'ambassade présenter au grand compositeur ses souhaits de bienvenue.

L'illustre maître italien a étonné tout le monde par sa verdeur extraordinaire et son admirable santé. M. Verdi accuse si peu son âge que, lorsqu'il est arrivé à l'Opéra-Comique, conduit par MM. Ricordi et Boïto, les personnes qui se trouvaient à la porte de l'administration n'ont su qu'après coup que l'auteur de *Falstaff* était dans le théâtre.



Les journaux de Paris se demandent si l'on ne donnera pas, cet hiver, l'*Otello* de Verdi à l'Opéra. On raconte, à ce propos, que MM. Bertrand et Gailhard avaient fait des démarches auprès du librettiste, afin d'obtenir des changements au livret. Or, il paraît que M. Boïto n'est pas du tout décidé à entreprendre le travail de revision qu'on lui impose. Les choses en sont là. Espérons que la présence de M. Boïto à Paris permettra à ces Messieurs d'aplanir définitivement les dernières difficultés.

Un concours intéressant et d'un genre nouveau vient d'être ouvert, à la direction de l'enseignement primaire, par M. F. Buisson.

Il s'agirait de créer, à l'usage de nos petites écoles, un recueil de chants populaires qui puissent être enseignés facilement aux enfants, et remplacer à la fois, dans la vie scolaire de chaque jour, l'instruction religieuse, et ce froid enseignement « civique » que les petits manuels de Paul Bert avaient mis pour un temps à la mode.

Le chant choral est très usité dans les écoles primaires du Nord, de la Suisse, des Etats-Unis, où on a depuis longtemps compris que l'enseignement moral ne saurait mieux s'insinuer dans des âmes d'enfants que sous cette poétique forme de la chanson, qui sait parer de couleurs attrayantes l'exercice des plus austères vertus.

Une commission spéciale, sous la direction de M. Julien Tiersot, sous-bibliothécaire au Conservatoire de musique, a procédé à l'inventaire des mélodies populaires de nos provinces; puis elle a fait un choix des quarante meilleures de ces mélodies, et invité les poètes français à y adapter des paroles, — à l'usage des enfants. M. Maurice Bouchor, le poète de *Noël* et de *Tobie*, a pris part à ce concours (qui sera jugé dans quelques semaines), et, après deux mois du travail le plus consciencieux, vient de terminer son petit recueil de chants populaires, dont quelques-uns sont de purs bijoux.

M. A. Durand, l'éditeur de musique, qui a été président du Syndicat des éditeurs, vient de recevoir la décoration de la Légion d'honneur, à l'occasion de l'Exposition de Chicago.

On ne peut qu'applaudir à une distinction conférée à celui qui a tant fait pour l'art musical.

La société l'Euterpe donnera, à la salle Erard, le 12 avril, un intéressant concert, dans lequel sera exécutée la poétique œuvre de Robert Schumann, la *Vie d'une rose*.

BRUXELLES

Richard Cœur de Lion, remis en scène à Bruxelles en 1880, à l'occasion des fêtes nationales, n'avait plus été joué depuis. La reprise de cette semaine pourrait difficilement être considérée comme un hommage rendu à la mémoire de Grétry ! L'œuvre du maître belge n'était plus reconnaissable sous l'interprétation lourde et languissante qui vient d'en être donnée; aussi, tandis qu'elle avait été accueillie avec une faveur marquée en 1880, l'exécution s'en est-elle terminée cette fois sous des *chuts* nombreux, que n'ont pu étouffer quelques applaudissements de commande.

Le chef-d'œuvre de Grétry avait pour principaux interprètes MM. Ghasne, Massart, Lequien, Gilibert et Barbary, Mmes Horwitz, de Nocé et Paulin. Tous, ou à peu près, semblaient avoir pris pour tâche de montrer au public toute la puissance de leur voix. Nous ne ferons pas le compte de la part qui revient à chacun d'eux des critiques que mérite cette exécution matérielle et grossière; ils sont, d'ailleurs, en cette circonstance, moins coupables que ceux qui avaient pour mission de préparer cette reprise d'un chef-d'œuvre national, et qui n'ont pas su donner à l'ensemble de l'interprétation les qualités indispensables. Nous devons cependant une mention spéciale à Mlle Horwitz (Laurette), qui, seule, a eu les traditions de l'œuvre et a chanté la musique de Grétry avec la légèreté qu'elle réclame.

Donnée au lendemain des représentations de *Tristan et Iseult*, cette reprise de *Richard Cœur de Lion* est venue souligner cette situation illogique qui existe au théâtre de la Monnaie et qui fait que l'on réclame du public les mêmes sacrifices pécuniaires, qu'il s'agisse d'entendre les productions les plus vastes, les œuvres les plus complexes du répertoire lyrique, exigeant le concours de chanteurs grassement rétribués et nécessitant souvent une mise en scène coûteuse — nécessité parfois éludée, on l'a vu récemment! — ou qu'il s'agisse d'assister à l'audition des opéras-comiques les plus légers, d'une exécution à tous égards moins dispendieuse.

Que faire pour remédier à cette situation, qui a pour effet, — la transformation du goût aidant, — d'écarter de plus en plus le public des représentations d'opéra-comique, lesquelles ne sont plus là, en quelque sorte, que pour fournir aux abonnés le nombre de soirées qui leur est dû mensuellement?

Deux solutions paraissent en présence. Ou bien établir un double tarif, variant suivant la catégorie des œuvres qui figurent au programme; ou bien limiter désormais le rôle du théâtre de la Monnaie à l'exécution des œuvres lyriques de grande envergure, en en excluant quantité d'ouvrages, intéressants sans doute et qu'il est désirable de maintenir au répertoire, mais dont le caractère intime ne s'accommode guère du cadre trop vaste de la Monnaie : *Richard Cœur de Lion* est, sans contredit, de ce nombre.

Et puisque d'autre part, l'opérette moderne, dans quelques-unes de ses productions, — la récente *Sainte-Freya* de M. Audran n'en est-elle pas un exemple? — semble vouloir se rapprocher de l'ancien opéra-comique français, n'y aurait-il pas place à Bruxelles pour une scène spécialement affectée à l'opéra-comique et sur laquelle seraient représentées toutes les pièces appartenant ou confinant à ce genre? Le théâtre des Galeries, qui exploite depuis quelques années sans succès d'argent le répertoire, actuellement bien en décadence, de l'opérette, ne réussirait-il pas mieux dans cette voie? Il y serait d'ailleurs aidé, sans doute, par la Ville, qui ne saurait rester étrangère à pareille entreprise, puisqu'elle aurait à exercer un contrôle destiné à nous assurer des exécutions convenables, comme elle est censée le faire actuellement vis-à-vis du théâtre de la Monnaie.

Cette scène nouvelle pourrait être une excellente école pour les jeunes artistes formés par notre Conservatoire, aujourd'hui mal à l'aise dans le vaste vaisseau de la Monnaie, devant un public forcément exigeant. Nous pourrions citer, d'ailleurs, telle artiste de la troupe actuelle dont le talent, perdu dans le large cadre de notre première scène, ressortirait singulièrement dans une salle plus exiguë, comme celle des Galeries.

Il serait sans doute bien facile de délimiter le répertoire qui serait réservé à chacune des deux scènes; mais il ne faudrait pas s'en tenir pour cela à cette seule distinction des pièces avec ou sans dialogue parlé; il est certain, en effet, que *Carmen*, par exemple, devrait rester au répertoire de la Monnaie, comme maintes autres œuvres dites de demi-caractère.

Il y a là, semble-t-il, une idée à approfondir. Le moment est opportun, puisque le bail actuel du théâtre de la Monnaie doit prendre fin avec la saison prochaine et que le ou les directeurs pour les trois années d'exploitation qui suivront devront être désignés au commencement de 1895, — à supposer, comme on l'a an-

noncé, que MM. Stoumon et Calabresi renoncent à poursuivre leur carrière directoriale.

J. Br.

⚜

L'*Indépendance* donne les renseignements que voici au sujet des engagements et réengagements d'artistes pour la prochaine campagne théâtrale à la Monnaie :

Parmi les artistes qui nous restent, il faut citer du côté des dames : Mmes Tanési, Armand, Lejeune et Legénisel ; du côté des hommes : MM. Cossira, Seguin, Dinard et Isouard, dont les réengagements sont dès à présent signés.

Mme Cossira deviendra pensionnaire de notre scène lyrique pour la saison prochaine; M. Sentein nous revient et remplacera M. Lequien dans l'emploi de basse-chantante.

M. Leprestre, qui passera la saison d'été à Aix-les-Bains et est engagé pour l'hiver à l'Opéra-Comique, fera place à M. Bonnard, qui a chanté cette année au Théâtre royal d'Anvers le rôle de Werther.

Enfin, Mme de Roskilde, qui créa récemment le rôle de Sainte-Freya dans l'opérette d'Audran, aux Galeries Saint-Hubert, est engagée pour les rôles de Galli-Marié ; elle débutera probablement dans *Carmen* ou dans *Mignon*.

Le même journal annonce que la direction de la Monnaie montera comme spectacles nouveaux : l'*Enfance de Roland*, livret et musique d'Emile Mathieu, et le *Luthier de Crémone*, de Jeno Hubay. Puis *Paillasse*, un acte en deux tableaux de M. Leoncavallo, créé à la Scala de Milan, et dont le succès en Allemagne, en Autriche, à La Haye, a rappelé la vogue de *Cavalleria Rusticana* (la première représentation française de cet ouvrage a été donnée, voilà deux mois, à La Haye). On compte aussi faire une reprise de la *Walküre* et des *Maîtres Chanteurs*. Enfin, il est question de *Djamileh*, un acte de Bizet, poème de Louis Gallet, d'après *Namouna*, d'Alfred de Musset.

L'*Indépendance*, qui doit être bien informée, ne cite pas *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, dont, il y a peu de temps, on annonçait l'exécution pour la saison prochaine. MM. Stoumon et Calabrési renonceraient donc à ce projet? On doit le regretter, mais non s'en étonner !

⚜

M. Bertrand, l'un des directeurs, et M. Taffanel, chef d'orchestre de l'Opéra de Paris, ont assisté, lundi dernier, à la sixième représentation de *Tristan et Iseult* au théâtre de la Monnaie. M. Bertrand a été interviewé dès son retour de Bruxelles. « J'ai été fort content de mon voyage, a-t-il dit à l'un de nos confrères parisiens. Taffanel, qui avait entendu la partition à Munich et à Bayreuth, en allemand, avait tenu à l'entendre aussi en français. L'orchestre et les chœurs sont, à la Monnaie, dignes de tous les éloges. Vous savez que nous comptons donner cette année, à l'Opéra de Paris, *Tristan et Iseult*. Notre voyage à Bruxelles a donc été comme une « première étude » de l'œuvre de Wagner ».

L'appréciation est sommaire, convenez-en. Ne trouver à louer dans l'exécution de la Monnaie que l'orchestre et les chœurs, c'est peu. Pas un mot ni de l'Iseult, ni du Tristan, ni de la Brangæne, ni du Kurwenal, ni du roi de l'exécution bruxelloise. Excellents seulement les chœurs, qui ont tout juste quarante-six mesures à chanter!

Le plus plaisant, c'est que des journaux bruxellois reproduisent naïvement cet éloge — à deux tranchants.

⚜

Les Martinetti ont débuté, lundi, à l'Alcazar; ils ont obtenu leur succès habituel dans *The terrible Night*, une de leurs pantomimes les plus mouvementées. Ils ont commencé les études du *Mort*, la pantomime tirée du roman de M. Camille Lemonnier et pour laquelle M. Léon Dubois a écrit une partition symphonique très fouillée, avec une mise en scène et un cadre artistiques. MM. Duyckx et Crépin ont dessiné des costumes de 1830, d'après Madou, et des gravures de l'époque. On en dit merveille.

Entendu aussi une amusante reprise des *Deux Aveugles* d'Offenbach, agréablement jouée par MM. Ambreville et Crommelynck.

Pour passer à la fin de la semaine, *Miss Kismy*, vaudeville en un acte de MM. B. Lebreton et Henry Moreau. N. L.

⚜

L'autre semaine, M. Mazet, constructeur d'orgues et d'harmoniums, avait convié quelques artistes et journalistes à l'inauguration d'un grand orgue construit dans ses ateliers et destiné à un château des environs de Bruxelles. M. de Boeck, premier prix d'excellence du Conservatoire, a exécuté avec grand talent un *Aria* de Hændel, la belle *Fugue* en *ré* de J.-S. Bach, une romance de Mendelssohn et *Pâques fleuries* de M. Mailly. Il a fait valoir les ressources de l'instrument, sa richesse, la variété de ses timbres, sa puissance de sonorité, tous les mérites enfin que l'exiguïté relative du local a permis d'apprécier. Très perfectionnées,

les orgues de M. Mazet ont une douceur et une onction remarquables, qualités qui ne se rencontrent guère dans les instruments de nos églises, qui, avec leur son criard, dur et perçant, manquent de contrastes et sont, par conséquent, sans poésie et sans charme.

La prochaine conférence de M. L. Wallner, chez Mlle Desmet, aura lieu le mercredi 11 avril. Sujet : Chopin. Mlle Hoeberechts interprétera, entre autres œuvres, la sonate en *si* bémol, la *Polonaise-Fantaisie* et la *Polonaise* en *mi* bémol.

Aux cours publics de l'Université libre, mardi prochain, conférence de M. Charles Potvin sur la musique grecque, avec auditions de fragments de musique.

Une réunion des professeurs de musique des athénées et écoles moyennes du pays a eu lieu cette semaine à Bruxelles, à l'effet de rechercher les moyens de réorganisation des cours et d'obtenir l'augmentation du traitement.

Les bases d'une fédération des professeurs de musique ont été jetées au cours de cette séance, qui s'est terminée par la nomination d'une commission chargée d'étudier les questions diverses dont il est parlé plus haut.

En font partie : MM. Canivez, professeur à l'athénée de Charleroi ; Gilis, professeur à l'athénée de Namur, et Piedfort, professeur à l'école moyenne de Fleurus. Cette délégation sollicitera une audience ministérielle.

Une bonne aubaine pour les dilettanti de la capitale : Sarasate, le célèbre violoniste, et Bertha Marx, l'éminente pianiste, nous reviennent.

Cette fois, il nous sera donné de les entendre dans la vaste salle du théâtre de la Monnaie, et accompagnés par un orchestre dont la réputation n'est plus à faire, celui de l'Association des artistes-musiciens. Tout promet un concert réellement extraordinaire. Cette fête musicale aura lieu le samedi 21 avril prochain, à 8 heures du soir.

Nous aurons cet été, à Bruxelles, de la musique partout. La place Rogier, la Grand'Place auront leur orchestre permanent. On ne peut qu'applaudir à cette expansion populaire de l'art musical, qui est aussi une bonne fortune pour nos instrumentistes sans emploi et les nombreux prix du Conservatoire, que la concurrence vitale met aux abois. Il n'y aura bientôt plus de café qui n'ait son orchestre. On peut déjà citer comme intéressant, le petit orchestre de M. Belinfante, qui, dirigé avec ardeur, joue avec un entrain endiablé de jolies ouvertures, des fantaisies oubliées et des valses bien cadencées que la génération actuelle ne connaît pas.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Si nous n'avons aucune nouvelle à donner pour le moment en fait de concerts, diverses exécutions musicales qui s'annoncent pour la semaine prochaine nous en fourniront bientôt l'occasion. L'une d'elles promet un intérêt particulier : il s'agit de la quatrième séance de la Kwartet-Kapel, qui sera consacrée à l'audition d'œuvres nationales. Nous y entendrons un Quatuor de E. Mathieu, une Sonate pour alto et piano de H. Vieuxtemps et un Trio de J. Blockx. Nous avons, à plusieurs reprises, applaudi aux efforts louables de cette jeune association ; l'idée de consacrer régulièrement des séances aux compositeurs nationaux est particulièrement heureuse et fait honneur aux initiateurs.

Rien de nouveau au Théâtre-Royal, si ce n'est une reprise assez inattendue de l'*Etoile du Nord;* inattendue, parce que ce théâtre annonce déjà sa clôture annuelle.

Au Théâtre-Lyrique flamand, nous avons été heureux de constater le succès croissant du *Meilief.* Il faut l'avouer aussi, les exécutants (les chœurs surtout) apportent à leur tâche une conviction et une chaleur communicatives qui paraissaient faire défaut à la première représentation. Plusieurs pages de l'œuvre ont été longuement applaudies, ce qui n'étonnera point celui qui s'est initié à leur valeur intrinsèque. Et, pourtant, pas un de nos journaux n'a cru nécessaire d'analyser à fond cette nouvelle partition de Benoit. Généralement, ils se contentent de malmener le poème.

Si nous admettons l'excessive naïveté de la pièce de M. Demeester, nous savons aussi qu'elle a été créée pour un public rural, encore peu initié aux gros drames dont se grise journellement le public des grandes villes.

Est-il donc si peu édifiant pour nous de revivre, pendant une couple d'heures, cette vie saine et naturelle dont se contentaient nos aïeux ? La fête de mai n'était-elle pas infiniment plus caractéristique que de nos jours le Longchamps-fleuri, ce passe-temps des boulevardiers, qui mérite à peine d'être chanté en prose ?

Et, étant donné que cette reconstitution scénique de la fête de mai a inspiré à Benoit des chants d'une fraîcheur touchante et d'un rythme tout campagnard, ne faut-il pas en savoir gré à son collaborateur?

Plus encore que le décor, l'expression musicale, souvent si vraie, nous envoie comme des bouffées d'air tiède et embaumé.

En dépit de quelques coupures que l'on a faites

au livret, plusieurs pages musicales ont été conçues depuis la première, à Iseghem; notamment deux danses campinoises, d'une franche allure, et plusieurs parties mélodramatiques des mieux senties.

Nul doute que le *Meilief* ne tienne encore quelque temps l'affiche, malgré la saison avancée, peu favorable aux spectacles. A. W.

DRESDE. — Le concert auquel nous invitait, le 28 mars, Mme Roger-Miclos, était de ceux qui n'attirent que les connaisseurs. Pour les autres séances, qui avaient lieu le même soir, celle-ci n'était pas une concurrence. Trop élevée pour les esprits ordinaires, la conception du beau, telle que l'entend l'artiste toulousaine, ne pouvait être comprise de la majorité des auditrices qui se croient musiciennes pour avoir séjourné dans un conservatoire et parcouru quelques articles de critique musicale. A en juger par les produits hâtifs et informes qui sortent des conservatoires, l'œuvre sociale de Wagner, à qui le XXe siècle devra une grande partie de son éducation esthétique, est loin d'être terminée.

Il nous a paru que ces réflexions d'un admirateur de Mme Roger-Miclos, faites dans la patrie même de l'auteur de *Tristan et Iseult*, s'adaptaient assez bien à une artiste dont la magnifique éducation esthétique est manifeste. Chez elle, tout concourt à l'unité d'impression : la qualité toute virile de sa technique majestueuse, sa toilette d'un style sobre, ses gestes nobles et ses attitudes sculpturales. Avec cela, une spontanéité sincère, quelque chose de franc et de cordial qui écarte toute idée d'emphase et d'apprêt. Telle est, non pas le camée déjà magistralement modelé par M. Hugues Imbert, mais l'impression produite ici par Mme Roger-Miclos.

Une seule audition est insuffisante pour apprécier toutes les qualités d'une artiste chez qui domine une si haute intellectualité. A l'entendre interpréter les allegros de la *Sonata appassionata*, on peut juger pourtant de la pénétration de son intelligence musicale; la profondeur de sa sensibilité lui fait percevoir les moindres nuances de cette œuvre si pathétique. La couleur et le mouvement donnés à l'andante ne nous ont pas laissé une impression aussi sereine. Le style est cependant l'une des qualités qui placent cette artiste au rang des premières pianistes actuelles. Chez Mme Roger-Miclos, dont les études d'harmonie, de composition et d'accompagnement ont été si brillantes, la compréhension de la contexture est instantanée. Tous les effets métriques, rythmiques, ceux de tonalité et de modalité sont exécutés avec une scrupuleuse probité. C'est même la caractéristique de ce talent grandiose de faire surgir en une clarté radieuse la pensée de chaque maître. De mémoire de critique, jamais une femme n'avait interprété avec cette perfection les mélodies expressives, les harmonies si fortement pensées du *Carnaval* de Schumann. Les pièces de Chopin ont particulièrement révélé le goût exquis et le sens poétique d'une interprète qui sait établir un rapport merveilleusement exact entre ses impressions, son exécution et ses auditeurs. Pour rendre les qualités cosmopolites de Chopin : la rêverie allemande qui poétise la *Ballade* en *sol* mineur, la netteté et la justesse de proportions si françaises de l'*Etude* en *ut* mineur, la fantaisie slave et l'élégance italienne du *Scherzo* en *si* bémol mineur, le talent de l'artiste, d'une trempe plutôt masculine, s'est transformé. Il s'est encore assoupli pour velouter les rythmes originaux et variés de l'*Impromptu* de Schubert.

Les auditeurs russes accourus pour entendre la *Valse* de Moszkowski, op 34, en ont déclaré l'interprétation « unique ». Faite à voix haute, cette remarque a éveillé l'attention sur l'exceptionnelle technique que l'artiste, toute à la pensée musicale, a l'art supérieur de nous faire oublier. Par cette hautaine préoccupation, la pianiste se rapproche de Rubinstein, dont le génie musical vibrait étrangement sous les doigts d'une admiratrice qui forcerait César Cui lui-même à applaudir la belle romance du maître roumain. La 4e *Mazurka* de Godard, les *Papillons* de Grieg et la *Rapsodie* n° 11 de Liszt, où la virtuosité joue un rôle important, ont mis en relief l'ampleur saisissante des accords, le délicat perlé de gammes vertigineuses, des tierces et des quintes trillées avec une parfaite égalité, de fluides arpèges contrastant avec d'élastiques batteries d'octaves, sans que jamais l'ambition de la virtuose soit venue, comme chez Rosenthal, altérer la conception du compositeur. De par sa superbe volonté, Mme Roger-Miclos subordonne à la pensée musicale son tempérament méridional, sa puissante technique et jusqu'à l'impérieuse originalité de sa physionomie.

Pour résumer l'unité d'impression qui émane de ce talent magistral, empruntons à la musique le terme essentiel : Mme Roger-Miclos est une personnification souveraine de l'harmonie. ALTON.



LONDRES. — La saison des Saturday et Monday concerts est terminée; aussi, nous voici privés de musique. Les artistes semblent se donner le mot pour attendre la grande « season ». C'est une tactique assez maladroite. Les débutants ne pourraient trouver une époque plus favorable que celle-ci pour se faire connaître, la concurrence étant moins à craindre. Ainsi ont fait quelques élèves de la Royal Academy, qui ont profité de la pénurie actuelle pour se faire entendre au Saint James Hall. Miss E. Carnes, une jeune et charmante harpiste, a prouvé une grande compréhension dans l'interprétation d'une page de Von Wilm. Miss Lily West a eu de la distinction dans un concerto de Grieg. Enfin, miss Gertrude Collins s'est fait applaudir dans le concerto pour violon de Raff

La Société des chœurs du Queen's Hall, fondée l'an dernier, compte déjà un nombre suffisamment respectable de membres pour avoir été à même de nous donner une audition de *Rédemption* de Gounod, sous la direction de M. H. Cowen.

Au Drury Lane, reprise un peu terne du *Faust* de Gounod. Miss Pauline Joran, qui devait jouer le rôle de Siebel, a dû au pied levé remplacer, dans le rôle de Marguerite, miss Lucile Hill, qui s'est trouvée subitement indisposée. Les deux rôles ont été massacrés, et Mlle Biancoli a fait une Siebel tout simplement médiocre, à côté d'un Faust (M. O'Mara) prétentieux et fade. Moins de pathos et beaucoup plus de simplicité le feraient peut-être valoir davantage. N'insistons pas sur cette représentation manquée.

Sir Augustus Harris est décidé à nous donner, au Covent Garden, pendant la « season », l'*Attaque du Moulin*. Le grand impresario, toujours sur la brèche, a profité des fêtes de Pâques pour se rendre à Paris, où il a traité avec MM. Zola, Gallet et Bruneau. Il a également passé par Bruxelles, où il a assisté à *Tristan et Iseult*. Il serait intéressant de connaître son impression au sujet de l'interprétation bruxelloise. Bien que Londres ne soit guère Bayreuth, je ne doute point que *Tristan* y serait mieux donné qu'à Bruxelles. Il faut rappeler, d'ailleurs, que *Tristan* a déjà été donné à Londres en allemand à différentes reprises, et l'année dernière encore.

Sir Augustus est, du reste, infatigable. Il dirige à la fois le Covent Garden et le Drury Lane, nos deux plus importantes scènes, il a pris récemment la direction du Princess, et il est fortement intéressé dans l'ancien English Opera, transformé en Music Hall, et qui a pris nom « Palace ». L'Empire et l'Alhambra doivent se ressentir de cette violente concurrence. Au début, le succès de cette vaste entreprise, qui dépasse en luxe tout ce qui existait jusqu'à ce jour, était un peu indécis; mais depuis l'apparition des tableaux vivants, la situation s'est améliorée. Sir Augustus est l'homme qui fait le plus de bien ici pour l'art; aussi, nous lui souhaitons tout le succès possible.

TOURNAI. — Nous avons constaté avec plaisir, dimanche dernier, les énormes progrès accomplis par notre public depuis l'existence de la Société de Musique.

La *Vie d'une rose*, de Schumann, admirablement interprétée du reste par l'excellente société, a obtenu un très grand succès. L'œuvre dégage un charme exquis, parce que chacune de ses parties est, dans son genre, un morceau achevé et complet, tout imprégné de grâce, de fraîcheur et de poésie. Il y a des phrases, des scènes, des détails d'accompagnement qui sont de petites merveilles et dans lesquelles Schumann a dépensé beaucoup de conscience artistique. Mlles Sidner et Callemien, et M. Degenne, dans les principaux rôles, on fait preuve de qualités supérieures. Mlle Gahide, MM. Wangermez et Joassin ont été à la hauteur de leurs partenaires.

La coïncidence qui faisait figurer au programme l'*Alleluia* de Hændel en même temps que le *Sanctus* de la messe de sainte Cécile de Gounod a permis une curieuse et fort intéressante comparaison. Autant on sent la sincérité et la foi chez le maître allemand, — cette foi ardente et quasi farouche des premiers réformés, — autant apparaît, avec Gounod, l'habileté et la recherche de l'effet artificiel. Ce n'est pas le sentiment religieux qui domine dans l'écriture de cette œuvre, mais plutôt le théâtral et le pompeux; la grosse caisse y joue un rôle considérable, tantôt en sourdine, tantôt à grand bruit, et les contrastes, amenés avec une adresse consommée, sont de nature à produire d'irrésistibles effets.

Inutile d'ajouter que le public a fait grand succès à feu Gounod.

Mlle Sidner a remporté un vrai triomphe avec les deux mélodies de Grieg qu'elle a chantées et dans lesquelles elle a déployé un art tout à fait remarquable; elle a mis un tel sentiment qu'il s'en est dégagé une émotion qui a impressionné toute la salle.

M. Degenne a dit, lui aussi, deux ravissantes mélodies de Schumann : on a acclamé autant sa voix pure et sonore que son talent consommé de chanteur.

La Société de Musique peut maintenant se reposer sur ses lauriers, après une saison laborieuse et glorieuse. Elle a bien mérité de l'art musical et de la reconnaissance des Tournaisiens. Au mois d'octobre, paraît-il, l'*Orphée* de Gluck, en entier; voilà de belles promesses.

VERVIERS. — Encore un concert d'amateurs! Avec la circonstance atténuante que c'était un concert de charité. Belles voix, de M. Pascal Bouhy (frère de Jacques Bouhy), de Mlles M. R. et M. L. Charmant talent de pianiste d'une élève médaillée de notre école de musique, Mlle E. L.

Débuts intéressants et pleins de promesses d'un jeune chef d'orchestre, Jean Kefer. La façon ferme et expressive dont il a dirigé le chœur de la *Vierge à la crèche*, de César Franck, témoigne des bonnes traditions d'énergie et de délicatesse qu'il a reçues de son père.



NOUVELLES DIVERSES

La ville de Bonn organise de nouveau, au mois de mai, un festival en l'honneur de Beethoven. L'orchestre du Gürzenich de Cologne exécutera les neuf symphonies du maître les 4, 5 et 6 mai, dans la *Beethovenhalle*. M. Wüllner, directeur du Conservatoire de Cologne, est chargé de la direction de l'orchestre. Outre des

artistes renommés, les chœurs réunis de Cologne et de Bonn chanteront dans la neuvième symphonie.

Mardi, à la Pergola de Florence, a eu lieu, la première représentation de *Etelinda*, opéra en trois actes de M. Marion, paroles de M. E. Jesup. Ce nouvel opéra a été un grand succès pour les auteurs et les interprètes. La salle était bondée. Dans la loge royale, la princesse de Battenberg, avec plusieurs personnages de sa suite. Dans la loge voisine, lord Spencer, ministre de la marine anglaise. Dans les autres loges, les plus élégantes dames de l'aristocratie florentine et de la colonie étrangère.

Beaucoup de critiques venus de différentes villes d'Italie étaient présents. Plusieurs *bis* ont été demandés et de nombreux rappels ont eu lieu. Mme Bordalba, M. Sammarco, MM. Tussinato et Galli ont dû se présenter huit fois au public. Une ovation a été faite au chef d'orchestre Mugnone.

L'auteur, M. Marion, un Anglais, n'a pu jouir de son triomphe, se trouvant malade à Nice. De nombreux télégrammes de félicitations lui ont été adressés. Un des plus chaleureux était lord Spencer, qui, dit-on, est très bon musicien et même un peu compositeur.

Une singulière mésaventure vient d'arriver au compositeur tchèque Antoine Dvorack, depuis deux ans directeur du Conservatoire de Chicago. On se rappelle qu'à peine arrivé en Amérique, M. Dvorack avait déclaré dans un interview que l'avenir de la musique américaine était dans l'utilisation des chants populaires des nègres et des peuplades du Far-West. Tout récemment, on annonçait une symphonie « américaine » de M. Dvorack, composée sur des thèmes « américains ». Or, voici que cette symphonie ayant été récemment exécutée, a été reconnue par un clarinettiste de la Société philharmonique comme étant une œuvre de jeunesse de M. Dvorack, exécutée, il y a quatorze ans, à Hambourg. Le compositeur se serait contenté de la développer un peu et d'en rajeunir l'orchestration. Cette nouvelle a causé un vif émoi dans la presse américaine, qui demande énergiquement des explications.

Nous avons annoncé que *Lohengrin* serait exécuté cette année, pour la première fois, sur le théâtre de Bayreuth, avec une mise en scène toute nouvelle, qui sera réglée par Mme Cosima Wagner, comme le fut naguère celle de *Tannhœuser*, qui produisit une si profonde sensation. Les rôles sont distribués comme suit pour la première représentation : Lohengrin, M. Van Dyck ; Elsa, Mlle Dressler, de Munich; Ortrude, Mlle Termina, de Munich ; Telramund, M. Reichmann, de Vienne ; le roi, M. Grengg, de Vienne. Chef d'orchestre : Hans Richter. On sait que l'œuvre sera exécutée intégralement, sans une coupure. Pour les représentations ultérieures, le rôle d'Elsa sera chanté, comme nous l'avons annoncé, par Mlle Nordica.

M. Van Dyck est arrivé à Saint-Pétersbourg et il a débuté le 2 avril dans *Lohengrin* de Richard Wagner, avec le concours de Mmes Pacary et Téléki, de MM. Oudin, Lorrain et Labis. A cause des répétitions de l'ouvrage, il n'y a pas eu de représentation samedi et dimanche. L'exécution a été un véritable triomphe pour la troupe d'opéra-français sous la direction de M. Colonne.

M. Augusto Machado, le nouveau directeur du Conservatoire de Lisbonne, a une idée intéressante ; il projette d'organiser, pour l'instruction des élèves et du public du Conservatoire, une série de concerts divisés en cinq séries et qui constitueront une sorte d'histoire de la musique. Dans la première série, il fera entendre quelques-unes des grandes compositions qui caractérisent les différentes époques de la musique, Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner. Dans la seconde série, il passera en revue les « courants de la musique moderne », et, dès à présent, il est décidé qu'il fera entendre les musiques des maîtres suivants dans chaque série :

Musique espagnole : Arrieta, Barbieri, Breton, Caballero, Chapi, Pedrell.
Musique scandinave : Gade, Grieg.
Musique slave : Chopin, Glinka, etc.
Musique hongroise : Liszt, Brahms.
Musique bohémienne : Dvorak.
Musique flamande : Peter Benoit.

Les exécutions seront faites sous sa direction, avec l'orchestre composé des élèves et des professeurs du Conservatoire.

M. Charles Lamoureux est en ce moment à Milan, où il est engagé par la Société orchestrale du théâtre de la Scala, pour diriger quatre grands concerts qui auront lieu dans le courant d'avril.

Il résulte du tableau des recettes brutes des théâtres de Paris publié par l'Assistance pu-

blique que la somme des recettes perçues pendant l'année 1893 est de 21,734,270 francs.

Or, si nous nous reportons au tableau des années précédentes, nous trouvons les chiffres suivants :

1890 . . .	23,013,459 francs
1891 . . .	23,599,657 —
1892 . . .	22,553,316 —
1893 . . .	21,734,270 —

On voit que les recettes des théâtres diminuent peu à peu : entre 1891 et 1893 il y a presque deux millions de différence.

La plaque commémorative ci-dessous vient d'être placée sur la façade du nº 9, boulevard des Italiens à Paris, immeuble précédemment occupé par le *Gaulois :*

ICI
habita depuis 1795
GRÉTRY
compositeur de musique
Né à Liége
le 8 février 1741
Mort à Montmorency
le 24 septembre 1813.

BIBLIOGRAPHIE

ANTHOLOGIE DES MAITRES RELIGIEUX PRIMITIFS DU XV[e] AU XVII[e] SIÈCLE, édition à l'usage des maîtrises et des amateurs, par Charles Bordes. Paris, Durand; Bruxelles, Breitkopf et Hærtel.

Il est superflu, je crois, de rappeler aux lecteurs du *Guide* tous les services déjà rendus à l'art musical religieux par la Société des Chanteurs de Saint-Gervais et leur éminent directeur M. Charles Bordès. On sait que le but de cette société est de restaurer les belles œuvres des maîtres du contrepoint vocal, œuvres injustement délaissées des maîtrises et remplacées par des compositions généralement aussi dénuées de sentiment religieux qu'antiartistiques. Le dernier fascicule, qui vient de paraître, contient entre autres la célèbre antienne *Alma Redemptoris mater* de Palestrina, trois *Répons* de Vittoria, la fin de la messe *Regem Cæli* et le sonore *Exultate Deo* de Palestrina.

L'œuvre de M. Bordès a une portée artistique qui n'échappe à personne et que tous les musiciens ont le devoir d'encourager.

✤ Ce n'est plus soixante-sept ans à l'Opéra,

en une page, que nous donne aujourd'hui M. Albert Soubies, mais bien soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique, en deux pages. Tableau instructif, puisqu'il permet d'embrasser d'un seul coup d'œil une importante période de l'histoire de la salle Favart, de 1825 à 1894, c'est-à-dire de la première de la *Dame Blanche* à la millième de *Mignon*. Que de recherches patientes a dû faire l'auteur pour arriver à dresser ces deux tableaux, qui seront, pour tous ceux qui s'intéressent à l'art musical, une mine inépuisable de renseignements! Nous souhaitons au nouvel ouvrage de M. Albert Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique*, le succès qu'il mérite. Il a été publié par la librairie Fischbacher avec le soin et le luxe auxquels elle nous a habitués. H. I.

Vient de paraître, chez les éditeurs Schott, à Mayence, la partition piano et chant de *Hænsel et Gretel*, le conte féerique de M. E. Humperdinck, qui vient d'obtenir un si vif succès sur les scènes de Munich, de Carlsruhe et de Francfort, et qui est en train de faire le tour des théâtres allemands. C'est l'une des plus jolies partitions parues depuis longtemps en Allemagne. M. Humperdinck possède un talent tout particulier dans l'invention des mélodies populaires, et plus d'une page de sa partition se répandra rapidement. La lecture de la réduction pour piano ne peut donner naturellement qu'une idée vague de ce que l'œuvre doit être à la scène et à l'orchestre, mais cette lecture suffit pour donner une idée très nette du charme naïf singulièrement séduisant répandu d'un bout à l'autre dans cette composition vraiment remarquable. Elève et disciple de Wagner, M. Humperdinck ne renie pas son maître, et l'on rencontre dans sa partition plus d'une transition harmonique qui rappelle les *Maîtres Chanteurs* ou *Siegfried*. Mais il a su conserver son originalité propre : ses idées sont bien à lui et ont leur racine au delà du maître de Bayreuth, dans l'inépuisable fonds de la mélodie allemande. Il y a là une tentative, vraiment intéressante et curieuse, de retour au style de l'ancien *Singspiel* allemand; seulement, avec un souci de la forme et une science de l'harmonie et de la polyphonie moderne, qui me paraissent tout à fait dignes d'attention et qui pourraient bien marquer une date dans l'histoire du théâtre allemand. Depuis vingt ans, son répertoire ne s'est alimenté que d'œuvres boursoufflées, pâles, décal-

quées du style de *Tannhæuser* ou des *Nibelungen.* Voici enfin un disciple de Wagner qui, tout en marchant à la suite de son grand prototype, ne force point son naturel et chante ingénument ce que la Muse lui inspire. Le cas est si rare qu'il vaut la peine d'être cité et de servir d'exemple même aux confrères français de M. Humperdinck, empêtrés déplorablement dans les surprises de la modulation enharmonique et les exaspérations du chromatisme le plus échevelé et le moins rationnel.

Le sujet du conte féerique de M. Humperdinck est malheureusement de caractère si spécialement germanique qu'il semble difficile ou même impossible de l'adapter à la scène française; sinon, il y aurait là un ouvrage tout à fait charmant à transmettre au public non allemand.

L'éditeur Bornemann, 2, rue de l'Abbaye, vient d'éditer fort luxueusement la partition d'orchestre de *Viviane*, le beau poème symphonique d'E. Chausson, joué cet hiver à Liége, Amsterdam, Monte-Carlo, Saint-Pétersbourg. La réduction pour piano à quatre mains est signée : Vincent d'Indy.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 2 au 7 avril : Faust. Thaïs. Thaïs. La Walkyrie.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 1er au 7 avril : le Maître de chapelle. Phryné, Fidès, Cavalleria rusticana. Mignon L'Attaque du moulin, les Deux Avares. Carmen Phryné, Fidès et Cavalleria rusticana. Carmen.

CONSERVATOIRE. — Quinzième concert de la Société : Symphonie en ut maj. (Beethoven); les Béatitudes (César Franck), soli : Mlle Blanc, MM. Saléza, Delmas et Auguez; ouverture de Ruy Blas (Mendelssohn).

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 1er au 8 avril : L'Attaque du moulin. Tristan et Iseult. Orphée et Pierrot Macabre. Tristan et Iseult Faust Richard Cœur de Lion et Pierrot Macabre. Tristan et Iseult.

THÉATRE DES GALERIES. — Boccace. Madame Boniface.

ALCAZAR ROYAL. — Les Martinetti : Nuit terrible. Les Deux Aveugles. — Prochainement, le Mort.

CONCERTS POPULAIRES (théâtre de la Monnaie). — Dimanche 8 avril, à 1 h. ½. — Première partie : Rédemption (déclamation, soli, chœur et orchestre), poème symphonique en deux parties de M. Edouard Blau (César Franck) : l'Archange, Mlle Lafargue; le Récitant, M. Albert Lambert. — Deuxième partie : Fragments du 2e acte des Maîtres Chanteurs de Nuremberg (Richard Wagner).

Berlin

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 1er au 8 avril : Falstaff. Rheingold. La Walkyrie. Les Medici. Siegfried. Cavalleria et Carnaval (ballet). Le Crépuscule des dieux. Les Medici. Falstaff.

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — Le Vice-Amiral.

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 1er au 10 avril : L'Ile des Sirènes et I Pagliacci. La Juive. Le Baiser et le Diable au pensionnat. Guillaume Tell. Les Contes dorés. Les Rantzau et Puppenfee. La Flûte enchantée. Le Vaisseau-Fantôme.

An der Wien. — Le Maître de forges. Mariage à l'essai. Czar et Charpentier.

Dresde

Opéra. — Du 1er au 8 avril : Le Preneur de rats. Mélusine. Fidelio. Rigoletto. La Fille du régiment. Cavalleria rusticana. L'Ami Fritz.





Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 15 Avril 1894 — NUMÉRO 16

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. - A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Martin, édit., 4, Correo. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 16. 15 Avril 1894.



Une partition méconnue

PROSERPINE

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

ÉTUDE ANALYTIQUE





LES différentes tentatives théâtrales du grand musicien qui a nom Camille Saint-Saëns n'ont pas été, en général, des plus heureuses. Depuis quatre ans seulement, *Samson et Dalila*, cet admirable chef-d'œuvre si longtemps délaissé, a pris place au répertoire. *Phryné*, charmante bluette, a, seule, de prime abord, captivé la faveur du public. Quant aux autres partitions du maître, depuis la *Princesse Jaune* jusqu'à *Ascanio*, malgré nombre de choses intéressantes, malgré certaines pages absolument supérieures, comme le quatuor de *Henri VIII*, par exemple, elles n'ont jamais pu se maintenir au théâtre.

Je n'ai pas l'intention de rechercher ici la cause de cette défaveur, d'établir si, dans ces échecs successifs, le librettiste n'a pas une part considérable; si, de son côté, le compositeur n'a pas fait fausse route en voulant trop concilier parfois l'ancienne et la nouvelle école. Je veux simplement étudier de près la partition qui, après *Samson et Dalila*, me paraît être la mieux venue dans la série des opéras de M. Saint-Saëns. Cette œuvre, dont l'insuccès fut absolument immérité, reprendra, j'en suis persuadé, un jour ou l'autre, la place qui lui appartient. Il en sera, tôt ou tard, de *Proserpine* comme de *Carmen*.

Si le travail qui suit peut ne pas être inutile à avancer cette heure, je m'estimerai heureux de l'avoir entrepris.

Proserpine fut joué à l'Opéra-Comique, le 15 mars 1887. L'interprétation, confiée à Mmes Salla et Simonnet, à MM. Taskin, Herbert, Cobalet, etc., etc., était fort honorable. Le succès fut incertain. Le second acte plut beaucoup; on en bissa même le finale, mais les troisième et quatrième actes, — les plus beaux peut-être, — laissèrent le public froid. La presse, tout en constatant l'immense talent du maître, fit de nombreuses réserves, notamment sur les derniers actes. Bref, cette œuvre, tour à tour charmante et passionnée, ne fut pas comprise, et M. Carvalho la retira de l'affiche après quelques représentations.

Depuis 1887, l'éducation musicale du public a fait d'énormes progrès. *Lohengrin*, *Samson et Dalila*, enfin et surtout la *Walkyrie*, qui a marqué le triomphe définitif de l'art wagnérien en France, ont fait sentir une bienfaisante influence. Sans aucun doute, *Proserpine* serait accueillie aujourd'hui avec faveur, et les passages les plus critiqués en 1887 seraient, avec raison, les plus admirés maintenant.

M. Camille Saint-Saëns, en prévision d'une reprise de son œuvre, a apporté quelques changements à la seconde édition que les éditeurs Durand et fils viennent de faire paraître. Ces remaniements, qui portent sur les troisième et quatrième actes, ne sont pas tous très heureux. Quelques-uns mêmes me paraissent regrettables.

Avant d'aborder l'étude de la partition, indiquons d'abord en quelques lignes le sujet du poème. Ensuite, nous entrerons en même temps dans les détails du drame et dans ceux de la partition.

M. Louis Gallet a tiré le livret de *Proserpine* d'une pièce de M. Auguste Vacquerie. Cette œuvre, écrite du temps de la jeunesse du poète, alors qu'il était l'un des plus brillants satellites de Victor Hugo, est d'un romantisme quelque peu échevelé. M. Louis Gallet a légèrement remanié le drame primitif et l'a un peu adouci. Mais la pièce de M. Vacquerie ne nous importe, en somme, que comme première inspiratrice de la partition de Saint-Saëns, et c'est le sujet de celle-ci qu'il faut narrer.

La scène se passe en Italie, en plein XVIe siècle. Proserpine, riche et belle courtisane, aime le seigneur Sabatino; mais, consciente de sa déchéance, elle garde secrètement cet amour dans son cœur. Le jeune homme lui a fait la cour; elle l'a repoussé, car elle sent bien qu'il ne l'aime pas; il voudrait la posséder comme les autres, pas davantage. Or, Sabatino, qui aime la sœur de son ami Renzo, est soumis par celui-ci à une épreuve bizarre. Peu confiant en la vertu trop récente de Sabatino, Renzo, avant de lui accorder la main d'Angiola, lui impose l'obligation de prouver d'une façon éclatante qu'il n'existe entre Proserpine et lui aucune relation. Sabatino fait à la courtisane une déclaration impertinente et se fait chasser par elle. Sur ces entrefaites, le bruit du prochain mariage du jeune homme parvient aux oreilles de Proserpine. Alors, la jalousie entre dans le cœur de cette femme, qui pourtant n'a jamais voulu se donner à celui qu'elle aime. Elle attire dans un guet-apens la jeune Angiola, essaie en vain de l'intimider et de la faire renoncer à son mariage. Ne pouvant rien en obtenir, elle court chez Sabatino. Là, elle se roule à ses pieds, s'offrant à lui, le suppliant de l'aimer, ne fût-ce qu'une heure. Sabatino, qui attend sa fiancée, reste inflexible. Celle-ci arrive à son tour. Cachée derrière une tapisserie, Proserpine assiste à l'entretien des deux amoureux. Furieuse, elle se rue sur Angiola, le poignard à la main. Sabatino l'arrête. Elle tourne alors son arme contre elle-même et se tue. Dans la première version, Proserpine frappait Angiola et était tuée ensuite par Sabatino. Le nouveau dénouement, plus rapide que l'ancien, me paraît préférable. Tel est, dans ses grandes lignes, le poème qui a inspiré la partition de Saint-Saëns. J'en ai négligé les épisodes, tour à tour tendres, comiques ou terribles; ce sera pour tout à l'heure.

Ce livret, malgré ses allures de mélodrame, est pourtant le meilleur qui soit échu à Saint-Saëns. Le compositeur, et avec raison, a renoncé, cette fois, à traiter un sujet historique. *Proserpine* est, en somme, la vieille, l'éternelle histoire de la courtisane amoureuse. Malgré le panache un peu romantique arboré par les personnages, les sentiments qui les agitent sont bien humains, leurs passions sont de tous les temps. Le côté que j'appellerai purement décoratif du drame n'a, ici, aucune importance; le côté psychique demeure, seul, au premier plan. Nous allons voir maintenant comment le compositeur l'a traduit.

Wagnérien de la première heure, M. Saint-Saëns n'est pas resté, du moins en paroles, fidèle à ses enthousiasmes de jadis. Bien de ses admirateurs, et je suis de ce nombre, ont souvent été attristés par certaines idées émises, durant ces dernières années, par le grand musicien, à qui l'Art, je ne dis pas l'art français, mais l'Art tout court, est redevable de *Samson et Dalila*, de la *Danse macabre*, de la *Symphonie* en *ut* mineur et de tant d'autres belles œuvres. Malgré tout, M. Camille Saint-Saëns est trop profondément artiste et musicien pour que ses compositions, — en général du moins, aient été atteintes par ses boutades d'écrivain. *Proserpine*, notamment, montre que le compositeur, tout en n'abdiquant jamais sa personnalité, n'en a pas moins subi d'une façon considérable l'impression du maître de Bayreuth, puisqu'il a suivi, dans sa partition, les préceptes principaux du grand réformateur : la fusion du drame et de la musique et l'emploi des *Leitmotive*.

De même que je l'ai fait pour une œuvre précédente (1) du même auteur, je vais essayer de fixer la signification des thèmes

(1) Etienne Destranges. *Samson et Dalila*. Etude analytique. — G. Fischbacher, éditeur, Paris.

conducteurs de *Proserpine* et d'indiquer leurs retours et leurs transformations dans la marche du drame.

(A suivre) ETIENNE DESTRANGES.



DIEUDONNÉ RAICK

ÉPISODES DE LA VIE

DE CE GRAND CLAVECINISTE BELGE

—

1741-1757



RAICK passait pour un maniaque et l'était en effet.

Successivement, il se mit à dos les chanoines d'Anvers, de Louvain et de Gand, qui l'avaient accueilli dans leurs cathédrales, à titre d'organiste exceptionnel.

L'église de Saint-Bavon, à Gand, l'eût gardé *ad finem*, en dépit de ses intolérances, si son humeur versatile ne l'eût ramené à Anvers, captivé par de sérieux avantages pécuniaires.

Il fut installé à Gand en 1741, suivant les registres officiels qu'il m'a été donné de compulser attentivement.

Après l'examen de son certificat et l'audition de son excellente méthode de jouer, l'artiste de Saint-Pierre, à Louvain, fut admis, à titre d'organiste de la cathédrale de Saint-Bavon, à des émoluments considérablement majorés. Il ne tarda pas à être élevé au chapelinat et à être rétribué, d'une façon spéciale, comme chef d'une école d'orgue.

Après une série d'années, l'ennui le gagne, et ses fonctions officielles s'en ressentent vivement.

Ce qui met les chanoines en courroux, plaide, toutefois, entièrement en sa faveur.

Il se complaisait, durant les offices, à se livrer à des improvisations intempestives et interminables. Or, ses maîtres ne l'entendaient point ainsi : il leur fallait des séances réglées sur l'horloge.

Le verbe latin *protrahere*, employé par le scribe, caractérise pittoresquement ces séances, marquées par de vraies inspirations. Si elles exaspéraient les chanoines, elles charmaient, en revanche, le public, qui savourait ces exécutions note par note.

Raick reste décidément incorrigible, et les admonestations pleuvent.

Pour s'y soustraire, il demande à tout instant des congés, pour visiter la ville dont il est originaire : Liége.

Ses supérieurs, subjugués enfin à leur tour par les exécutions magistrales de leur organiste, cherchent, par tous les moyens possibles, à l'empêcher de chercher un autre service.

Ainsi, l'emploi de grand vicaire étant devenu vacant, le chapitre de Saint-Bavon le lui offre avec empressement.

A son tour, l'artiste lui fait une gracieuseté, en lui dédiant une composition de sa façon à l'usage du chœur. Il reçoit, pour ce don, la somme de sept florins.

L'œuvre appartient à l'année 1756, marquée par une série d'admirables publications pour le clavecin.

Pendant que cet échange gracieux a lieu, Raick négocie son retour à Anvers.

Le 16 décembre 1757, il fait convoquer le chapitre gantois, et lui remet sa démission honorable, en le priant de vouloir le conserver dans son emploi jusqu'à la fin de janvier 1758; ce qui lui est concédé.

Et le voilà de nouveau en route pour Anvers!

Son remplaçant, à Saint-Bavon, à Gand, est Joseph Boutmy, qui a laissé des traces marquantes de son talent de claveciniste.

Pour Raick, la série d'œuvres pour clavecin qu'il fit graver pendant son séjour à Gand, et qui sont d'une rareté excessive, suffirait à éterniser sa mémoire :

Six petites suites de clavecin, flûte ou violon, — Trois sonates de clavecin, — Six suites de clavecin, — Deuxième livre de cla-

vecin, dédié à l'évêque de Tournai, etc., etc.

Cette dernière œuvre renferme une *Sicilienne* que je n'hésite point à taxer de vrai chef-d'œuvre.

Ecoutez-la, cette inspiration aux contours larges et harmonieux ! Que de douleurs inquiètes, que de larmes coulant en flots émus et pressés !

« C'est, dis-je ailleurs (1), la complainte d'un cœur ulcéré, le cri d'alarme d'une nature tourmentée aspirant à de meilleures destinées et contrainte pourtant à se résigner fatalement. Il y a aussi de la résignation, et une sorte de *mens divinior* lui fait entrevoir, semble-t-il, dans un prisme lointain, la possibilité d'une destinée plus heureuse. Cette *Sicilienne* a dû écraser, en un mot, tout ce qui a paru en ce genre, à l'époque où elle fit son apparition fulgurante dans le monde musical. »

Raick mourut vers la fin de novembre 1764. Il était réinstallé dans ses anciennes fonctions à Anvers, le 25 décembre 1757.

Sa dernière composition, empreinte d'une sorte de nostalgie fiévreuse, a vu le jour à Gand.

Conséquemment, ce chant de cygne de l'artiste doit dater d'une année ayant pour limites extrêmes 1753 et 1757.

EDMOND VANDER STRAETEN.

Artistes Contemporains

PAUL VIDAL

Méridional, mais blond, jeune, vingt-neuf ans. Comme Gailhard, l'auteur du livret de la *Maladetta*, originaire de Toulouse. Y a fait ses premières études musicales, très brillantes.

Arrive à Paris, à quinze ans, entre au Conservatoire, travaille le piano avec Marmontel, l'harmonie avec Durand, la composition avec Massenet, chez qui il a comme condisciples Chapuis, Bruneau, Pierné. Obtient le prix de Rome en 1883, avec sa cantate le *Gladiateur*.

Pendant son séjour en Italie, compose une légende dramatique, *Saint-Georges*, et une symphonie, *Jeanne d'Arc*.

Son bagage musical est déjà considérable : musique de scène pour le *Baiser*, de Th. de Banville ; pour la *Reine Fiametta*, de Mendès ; *Pierrot assassin de sa femme*, et *Colombine pardonnée*, de Margueritte ; *Matagan*, d'Em. Moreau ; la *Revérence*, de Corbeiller. Pour le théâtre des marionnettes, la musique de *Noël*, de Maurice Bouchor ; l'*Amour aux Enfers*, d'Amédée Pigeon. Au théâtre des Nouveautés, la *Chanson du Tsigane*, opérette en un acte ; la *Folie de Pierrot*. Aux Bouffes-Parisiens, *Eros*, fantaisie lyrique. Dans ses cartons, possède encore *Madame Roland*, opéra en quatre actes, et *Judith*, drame lyrique en trois actes.

Chef du chant à l'Opéra, où il est entré en 1889 comme sous-chef des chœurs.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

APRÈS les succès des *Béatitudes* aux concerts Colonne, de l'opéra *Hulda* au théâtre de Monte-Carlo, voici le Conservatoire qui a donné une exécution parfaite de fragments de ces *Béatitudes*, l'œuvre la plus importante du maître, une de celles qu'il choyait tout particulièrement. Juste retour des choses d'ici-bas ! le triomphe arrive, alors que le modeste créateur a disparu. Le public de la salle de la rue Bergère, si réservé pour les œuvres à tendances nouvelles, a fait un chaleureux accueil à ce bel oratorio, dans lequel la musique traduit en un langage si noble et si élevé les textes sacrés. Oui ! c'est une fière œuvre d'artiste, une de ces grandes pages où ce fanatique de J.-S. Bach a mis tout son cœur et toute sa science. Elle est, à elle seule, la plus parfaite expression du talent de César Franck, celle où l'inspiration et la forme sont adéquates. Bien que très longuement dé-

(1) *Musique aux Pays-Bas*, tome IV, où je décris et étudie l'œuvre de Raick, avant d'avoir pu mettre la main sur les notes biographiques ci-dessus.

veloppée, puisque son exécution intégrale n'exige pas moins de deux heures et demie, elle n'engendre pas la monotonie ou la lassitude qu'amènent, il faut bien le dire, certaines pages du maître.

La Société des concerts avait déjà fait entendre la sixième *Béatitude* les 8 et 15 janvier 1882. Dans les séances des 8 et 15 avril 1894, elle a donné le prologue, puis les quatrième, cinquième et huitième *Béatitudes*. Nous ne reviendrons pas sur les beautés que renferment ces pages, poétique paraphrase de l'Evangile, d'après le poème de Mme Colomb; nous les avons déjà signalées lors de l'exécution complète de l'œuvre, au concert Colonne du 19 mars 1893. Il suffira de signaler le soin que M. Taffanel a mis à présenter dans leur plus beau jour les fragments inscrits au programme. L'orchestre a exécuté avec une chaleur communicative des pages où la richesse harmonique ne le cède en rien à l'inspiration. Quant aux soli, nous n'aurons qu'à citer les noms de Mlle E. Blanc, MM. Saléza, Delmas et Auguez pour indiquer la maîtrise de l'interprétation.

Le programme comportait encore la symphonie en *ut* majeur, celle où le maître de Bonn, s'élançant à la suite d'Haydn et de Mozart, laisse pressentir les innovations géniales qui en ont fait le Titan de la musique instrumentale, et l'ouverture de *Ruy Blas*, qu'avait écrite Mendelssohn à l'occasion de la première représentation du drame de Victor Hugo à Leipzig, en mars 1838. HUGUES IMBERT.



M. Guilmant a donné son deuxième concert d'orgue le 5 avril. Comme toujours, le programme était très attrayant et l'exécution a été des plus remarquables. Bach et Hændel formaient le morceau de résistance; à tout seigneur tout honneur. M. Guilmant a exécuté deux chorals de Bach, qu'il donnait pour la première fois, avec une superbe maestria. L'orchestre si bien dirigé par M. Gabriel Marie l'a accompagné pour la sinfonia de la quarante-neuvième cantate de J.-S. Bach et le quatorzième concerto pour orgue et orchestre de Hændel. Parmi les autres morceaux entendus à ce concert, citons deux nouveautés : un thème avec variations pour orgue de T.-T. Noble, et une *Marche nuptiale* de H. Kerval, deux pièces intéressantes fort bien rendues par M. Guilmant. La partie vocale était tenue par Mlle Lavigne, qui a chanté à ravir un air du *Messie* et une mélodie de R. Schumann, et par M. Caron (de l'Opéra), qui a fort bien exécuté un chant sacré de J.-S. Bach, *Vergiss mein nicht*. Le piano d'accompagnement était tenu avec beaucoup d'autorité par M. de la Tombelle. En somme, grand succès pour la musique et les exécutants qui ont été vigoureusement applaudis. H. DUBIEF.



La Suite pour piano de Paul Lacombe a été exécutée, avec le plus vif succès, par M. J. Philipp, à la dernière séance donnée à la salle Pleyel par la Société d'art. Voilà une page écrite par un compositeur d'un réel tempérament! On a admiré également le talent d'une charmante et remarquable pianiste, Mlle Ruckert, qui a exécuté avec un brio étonnant *Islena* de Saint-Saëns, et la deuxième Valse Caprice de Philipp. Le trio de M. Paul Viardot, joué par MM. J. Philipp, Marthe et l'auteur, a surtout des qualités mélodiques; on a applaudi l'adagio. Le violoncelliste, M. Marthe, a fait entendre deux charmants morceaux de M. Van Goens : deuxième berceuse et Mazurka.



Les excellents quartettistes de la *Trompette*, Marsick, Hagot, Laforge et Lœb, nous ont donné la semaine dernière une exécution parfaite du quatuor en *ré* mineur de Mozart, une œuvre admirable, toute d'élégance et de grâce. Le public si connaisseur de la *Trompette* n'a pas écouté avec moins d'intérêt un *Quintette* de Brahms dont le finale seul a paru long. Le premier morceau et l'andante contiennent de larges phrases qui s'envolent bien, des sonorités pleines et habilement contrastées; le troisième mouvement est un allegro plein de franchise et de feu dont les idées se pressent et s'enchaînent dans une belle ordonnance..... malgré tout, cependant, on regrette cette poésie profonde, cet au-delà mystérieux qui se rencontrent dans le *Quintette* de Schumann.

Diémer a remporté un succès de virtuosité dans le dix-septième Nocturne de Chopin et la quatrième rapsodie de Liszt. Plus qu'aucun, nous admirons cette pure technique; mais la rapsodie gagnerait à être jouée avec plus de fougue. Quant au Nocturne, Diémer le choisit sans doute pour nous montrer son égalité de doigts dans le retour du thème agrémenté de trilles! De fait, c'est un morceau terriblement démodé.

Mme Duvernoy-Viardot, dont la voix et la méthode sont justement célèbres a chanté avec Mme Gramaccini et Mlle Ador un trio de Ch. Lefebvre. Cette musique est gracieuse; la

trame en est légère à côté d'un trio d'*Élie*, de Mendelssohn, dont il faut admirer le style polyphonique et magistral.

Nous n'en dirons pas autant du sextuor d'Alary, pour piano et voix traitées comme instruments ; non pas que cette œuvre soit mal écrite, mais elle manque de lien et de caractère. Pas une harmonie un peu piquante ! Pas la moindre fantaisie dans les rythmes ! C'est encore du sous-Gounod. Du moins ce sextuor a-t-il le mérite d'ouvrir une voie nouvelle, d'indiquer une combinaison musicale d'un effet curieux et intéressant. RAYVAL.



Bien que le printemps ait mis fin aux grandes auditions symphoniques, les amateurs ont encore de nombreuses occasions de satisfaire leur passion pour la musique. De nouvelles séances s'organisent tous les jours, séances souvent intimes, attirant un public restreint qui, s'il n'est pas toujours compétent en la matière, n'a pas de grandes exigences et distribue ses bravos à tort et à travers, interrompant ainsi, pour reposer son imagination et trouver de nouveaux sujets de causerie, le bavardage incessant qui accompagne l'exécution de chaque œuvre.

Lundi passé, M. Louis Magdanel, violoncelliste, se faisait entendre, avec MM. J. Philipp et Hayot, dans la petite salle Erard. Ce dernier n'est pas un artiste vulgaire. Outre les qualités que l'on est en droit d'exiger de toute personne qui se dit violoniste, et qui constituent la partie matérielle du talent, M. Hayot possède toutes les ressources d'un bon musicien. Il comprend la musique et interprète la pensée et les sentiments de l'auteur, si l'on en juge par le bel enthousiasme dont il a fait vivre la sonate de César Franck. L'exécution du trio en *la* mineur de Lalo confirme cette opinion.

Le jeu sympathique de M. J. Philipp est familier au public. Le pianiste jouait deux morceaux de sa composition, une *Barcarolle* et un *Caprice*. Le dernier ne manque pas de fraîcheur ; la facture en est spirituelle et ne lasse pas l'attention de l'auditeur, comme tant de pages modernes écrites pour le clavier.

Telle était la partie intéressante du programme, qui comprenait encore trois pièces pour violoncelle et piano, de MM. Widor et Delsart. Une exécution soignée leur eût donné un peu d'allure, mais cet élément faisait défaut. Les sons que M. Magdanel parvient à tirer de sa basse sont à peine perceptibles. C'est la conséquence naturelle d'une position qui est sujette à critique. La main gauche est absolument défectueuse, et M. Magdanel s'obstine à ne se servir que du talon de l'archet, qui ne fait, d'ailleurs, qu'effleurer craintivement les cordes de l'instrument.

Pour être sincère et juste, il faut cependant féliciter M. Magdanel d'avoir organisé cette séance, qui sera bientôt suivie d'une seconde, et qui, à part les réserves que l'on vient de lire, n'était pas dénuée d'intérêt.

La date de la première de *Falstaff* à l'Opéra-Comique est, jusqu'à nouvel ordre, fixée au lundi 16 avril.

BRUXELLES

C'EST, je crois, M. René de Récy, qui avait un jour appelé César Franck « le docteur angélique de la musique ». Le mot est charmant et d'une justesse frappante, car il caractérise heureusement le génie propre du maître que d'autres, dans un élan touchant mais un peu imprudent d'admiration reconnaissante, comparent à Jean Sébastien Bach. L'œuvre de César Franck est trop inégal pour supporter une pareille comparaison ; ce qui lui assure une place à part dans l'art contemporain, c'est l'exquise simplicité d'âme qu'il révèle, la chasteté spirituelle qui respire partout en lui, la qualité surfine du sentiment dont il s'imprègne et qui l'élève très haut, certes, au-dessus de tant de compositions contemporaines dont la sensualité banale a assuré le succès de mauvais aloi, alors que celles de César Franck étaient systématiquement ignorées. Pour lui aussi, l'heure de la justice a sonné le jour où il est mort. Vainement, il avait frappé à toutes les portes de son vivant. Je me rappelle encore sa visite à Bruxelles, pour chercher à y faire accepter son opéra *Hulda*, au théâtre de la Monnaie, qui le lui refusa. Je le rencontrai, le soir, calme, souriant comme toujours, parfaitement résigné, ne laissant paraître aucune amertume, exprimant à peine un modeste regret, et trouvant même d'excellentes raisons pour s'expliquer à lui-même et aux autres le motif de l'échec qu'il venait d'essuyer. Il n'y avait rien en lui d'une âme armée pour la lutte ; sa résistance était passive ; il poursuivait son rêve d'art, sans rien éprouver en apparence des cruautés de la

vie, planant au-dessus des réalités, bercé par les harmonies qui le hantaient. Il avait la quiétude des saints, dont rien ne trouble les contemplations extatiques. S'il est entré dans la gloire, c'est grâce à l'ardeur de ses disciples. Cet isolé est aujourd'hui le maître le plus prôné. Lui qu'on ne voulait jouer nulle part, on le joue partout maintenant. A Paris, à Liége, à Bruxelles, en une semaine, il a eu plus d'exécutions que pendant les dix dernières années de sa vie tout ensemble. Combien lamentable, à ce point de vue, la destinée de pareils maîtres !

Tandis qu'à la Société des Concerts de Paris et à Liége au Conservatoire, on entendait ses *Béatitudes*, M. Joseph Dupont nous donnait en l'avant-dernière matinée des Concerts populaires, l'oratorio *Rédemption*. Ce n'est point son œuvre capitale et ses *Béatitudes* sont de dimensions plus développées en même temps que d'aspiration plus haute. On vous a dit ici même dans quelles circonstances fut composé ce « poème-symphonie »; c'est ainsi que César Franck intitule son œuvre; je me borne à renvoyer mes lecteurs à l'article sur César Franck de M. Georges Servières (1) et au charmant portrait du maître, que M. Hugues Imbert vient de donner dans son nouveau volume de *Portraits et Etudes* (2). L'œuvre est conçue dans la forme du *Désert* l'ode-symphonie de Félicien David, un genre hybride qui tient le milieu entre la cantate et l'oratorio. Des parties de déclamation se mêlent à la symphonie orchestrale et vocale. Si le *parlé* choque au théâtre, il est plus gênant encore dans la salle de concert. On n'est jamais complètement sous l'impression poétique, ni tout à fait imprégné de l'atmosphère musicale. Si les paroles ne disent pas assez, la musique en dit trop, ou réciproquement. L'ensemble a quelque chose de factice.

L'œuvre a d'ailleurs peu d'originalité en soi, et quelques pages sont simplement banales; les chœurs d'hommes du début et plus encore le chœur : *Seigneur*, *oublie l'erreur et la folie*, dont le rythme est d'une allure presque triviale et la mélodie sans expression. Ce qui est, en revanche, délicieux de facture et d'inspiration c'est la partie mystique, les chœurs d'anges, les voix du ciel qui apportent aux hommes les paroles de foi, d'espérance et de consolation. Elles ont un charme de pureté, une ténuité de lignes, une grâce ingénue uniques et de la plus rare poésie. Là est le vrai Franck, bien personnel et tout à fait à part dans la pléiade des maîtres contemporains. Nul n'a, comme lui, fait chanter l'enfance, les anges, les vierges, les âmes candides et blanches. Il semble même que toute exécution doive nécessairement matérialiser la pureté de l'inspiration, tant elle est délicate et fine : et voilà pourquoi je trouve si juste l'appellation de « docteur angélique » donnée par M. de Récy à ce moderne Saint-Thomas d'Aquin.

Ç'a été une artistique pensée de M. Joseph Dupont de nous faire entendre cette œuvre délicate et charmante, en somme, si éloignée, en sa chasteté naïve, de toutes les compositions religioso-mondaines que l'art français nous a données depuis un quart de siècle. M. Joseph Dupont s'était assuré le concours du Choral mixte (1), dont c'était les débuts aux Concerts populaires; de M. Albert Lambert, de la Comédie-Française, qui a dit le poème d'Ed. Blau, et de Mlle Lafargue, de l'Opéra de Paris, dont on a fort admiré la voix chaude et bien timbrée.

L concert s'est terminé par l'exécution de fragments des *Maîtres Chanteurs :* prélude du troisième acte, marche et chœurs des métiers, valse des apprentis, choral de Sachs et chœur final. C'est une sélection fort intelligemment comprise, qui groupe heureusement en un ensemble mouvementé les pages les plus éclatantes de ce merveilleux et incomparable poème scénique.

Exécution très soignée, pleine de verve et d'entrain. Après les colorations éthérées de la partition de Franck, ces pages et si chaudes et si ardentes de vie ont produit sur l'auditoire un effet extraordinaire. Comme *Faust*, après le chant de Pâques, on aurait pu s'écrier :

Die Thræne quillt, die Erde hat mich wieder!
(Mes larmes ont coulé, la terre m'a reconquis!)

Entre les deux parties, l'auditoire a fait à M. Joseph Dupont une longue et chaleureuse ovation, dont le sens n'a pu échapper à ceux qui veulent comprendre ce qu'elle signifiait.

M. Kufferath.

P.-S. — Au dernier concert populaire, M. Joseph Dupont fera entendre la *Damnation de Faust* de Berlioz.



La société allemande « Deutscher Mænnergesangverein und Frauenchor » donnait, samedi dernier, son second concert annuel, avec le concours de Mlle J. Kempees, cantatrice, de

(1) *Guide Musical* du dimanche 1er avril.
(2) Paris, librairie Fischbacher.

(1) Directeurs, MM. S. Carpay et L. Soubre.

MM. L. Van Cromphout, pianiste, et Arvesen, violoniste.

Mlle Kempees avait été entendue récemment au concert dirigé par Siegfried Wagner; son organe avait paru insuffisant dans le finale de *Tristan*. Le concert de samedi lui a été éminemment favorable, et elle y a obtenu un franc et mérité succès. Voix pure et bien timbrée, interprétation intelligente et du plus beau style; Mlle Kempees a témoigné de toutes ces qualités dans l'air du *Tannhœuser*, deux mélodies de Franz et de Schumann et une ravissante *Sérénade* de Richard Strauss, le jeune et célèbre compositeur allemand.

M. Van Cromphout, c'est l'interprète si éminemment artiste et poète que nous n'entendons que trop rarement. Peu possèdent une concentration, un sentiment plus profonds et plus intimes; on ne peut l'écouter sans émotion ; il nous a donné la *Chanson du printemps* de Henselt, la *Polonaise* en *la* bémol de Chopin et l'*Etude* pour la main gauche du même; ce dernier morceau surtout a été joué avec un charme infini. Regrettons seulement que M. Van Cromphout ne nous ait pas fait entendre une des sonates de Beethoven, qu'il interprète merveilleusement.

M. Arvesen a joliment phrasé la romance de Svendsen, une composition pour violon seul de Ole Bull et la *Sonate* en *ut* mineur de Grieg, Sentiment délicat et fin, sonorité un peu menue.

Les chœurs interprétés par les membres du « Verein » constituaient le fond du programme. On a particulièrement remarqué une œuvre en deux parties de Beethoven, *Mer calme* et *Heureuse traversée*. La première partie, *Mer calme*, est d'une grandeur et d'une majesté absolument incomparables. Nous avons eu encore par les voix d'hommes un charmant chœur de Mendelssohn, *Chanson à boire turque*, et le chœur des Prisonniers de *Fidelio*, chanté avec beaucoup de délicatesse et d'intentions. Les dames nous ont fait entendre un *Ave Maria* de Brahms, œuvre d'un sentiment simple et d'une couleur harmonique parfois curieuse. Tous ces chœurs ont été très bien rendus, sous l'excellente direction de M. L. Wallner, le savant et artiste *dirigent* de la Société, auquel revient tout l'honneur de cette interprétation. Un joli chœur de Haydn pour voix mixtes, *Contre l'orgueil*, terminait la séance.

E. C.

⚜

Soirée musicale *very selected* lundi dernier, chez Mlle Nora Bergh. On y a entendu quelques-unes de ses meilleures élèves. Au hasard de l'audition, notons : Mlle A. Olivier, qui a joué d'une manière très correcte la Sonate en *ut* majeur (à Joachim) de Brahms; Mlle de Facqz, qui a fait preuve de grand talent dans l'interprétation du Nocturne en *ré* bémol mineur de Chopin; Mlle F. de Rote, qui a joué le Scherzo en *si* bémol mineur de Chopin; Mlles Kœnigswerther, de Burbure, Despret, De Mot, qui ont autant que les précédentes fait entrevoir de réels talents d'amateurs. En certains cas, la critique est plus captive que captivante, elle est ici tout à fait superflue, car les gracieuses élèves ont prouvé tant et plus la compréhension de l'excellent enseignement qui leur est donné par Mlle Nora Bergh.

⚜

Le Cercle des Arts et de la Presse a inauguré son nouveau local à la Bourse, par une soirée consacrée à l'art flamand. Deux conférences au programme, l'une de M. Broerman, sur l'art flamand, l'autre de M. Hoste, sur la naissance du théâtre flamand. Dans la partie musicale on a entendu les scènes du ballet *Milenka* jouées par M. Lenaers, d'Anvers, et M. Jan Blockx, l'auteur. Mlle Odile Hendrickx a chanté d'une voix sympathique et fraîche, deux mélodies inédites de J. Blockx : *Reuzendans et Idylle* qui ont été justement appréciées. La charmante pensionnaire du Théâtre de la Monnaie, a fait entendre encore d'autres mélodies flamandes et *Heeft het roosje*, une romance savoureuse de Peter Benoit. M. L. Verstraete a chanté d'une voix de baryton bien timbrée. *Ons Vaderland* de Jan Blockx et *Ik ken een lied* de W. de Mol.

Pour terminer la soirée, Mlle Julie Cuypers, la jeune tragédienne flamande, et M. Arthur Hendrickx, le jeune premier du théâtre de la rue de Laeken, ont interprété avec art et émotion le drame en un acte de M. Nestor De Tière : *Vorstenplicht*.

On a fait une longue ovation à M. Jan Blockx, qui a reçu son portrait au fusain par Broerman, offert généreusement par le Cercle des Arts et de la Presse.

⚜

Mercredi, chez Mlle Desmet, continuation du cours d'histoire du piano par M. Wallner. L'intéressant professeur avait consacré la séance à Frédéric Chopin (1809-1248), le maître des maîtres du piano. Après avoir insisté sur le caractère romantique du maître, il a parlé un instant de la musique slave. Puis il a initié l'assistance à la vie intime de Chopin, à son

origine, à ses débuts, à son éducation, à son entourage, à ses relations, et à toute cette existence étrange dont ses œuvres sont le reflet. Il a insisté sur le caractère profondément mélancolique de ces compositions, sur les raisons qui ont amené cette originalité.

Il a ensuite, dans une courte péroraison, inventorié les ouvrages du maître, et montré la poésie qui se dégage de ces morceaux qui semblent des improvisations. Mlle Hoeberechts a exécuté au cours de cette conférence, avec une correction très admirée et une recherche savante, la Sonate en *si* bémol mineur, op. 35, œuvre impressionnante au suprême degré, le prélude en *ré* bémol majeur, l'Etude en *sol*, la Polonaise fantaisie et la Valse en *la* bémol majeur, op. 42. En somme, très intéressante séance, qui a valu de vifs applaudissements à Mlle Hoeberechts et à M. Wallner. N. L.

Deux fois, cette semaine, *Tristan et Iseult* a dû être retiré de l'affiche du Théâtre de la Monnaie, par suite d'une indisposition de M. Cossira.

Joie des antiwagnériens à ce propos : Tristan casse les voix, disent-ils.

Aucun de ces clairvoyants dilettantes ne se demande ce qu'il adviendrait si l'on faisait chanter trois fois par semaine à M. Cossira et à Mme Tanésy les *Huguenots* ou *Guillaume Tell*, comme on le fait actuellement avec *Tristan*, par le plus vil esprit de lucre.

M. Ernest Van Dyck, le célèbre ténor de Vienne et de Bayreuth, viendra donner deux représentations de *Lohengrin* au Théâtre royal de la Monnaie. Ces représentations auront lieu, le 29 et le 30 avril.

Le Cercle le Progrès, de Saint-Gilles, a organisé pour le dimanche 22 avril, à la Grande-Harmonie, un concert de charité, avec le concours de MM. Noté, premier baryton de l'Opéra de Paris; Crickboom, violoniste, et Janssens, pianiste. Un chœur de dames interprétera des chœurs de César Franck, Chausson, d'Indy, Lefebvre, Delibes, etc.

La quatrième et dernière séance de la saison au Conservatoire pour instruments à vent et piano, donnée par MM. Anthoni, Guidé, Poncelet, Merck, Neumans et De Greef, est fixée au 22 avril, à 2 heures. Elle aura lieu avec le concours du quatuor Ysaye, Crickboom, Vanhout et Joseph Jacob, et de Mlle Irma Sèthe.

Mme Marie Jaëll, l'éminente pianiste parisienne, a donné samedi à la salle Marugg une séance de musique de piano, consacrée à l'audition d'œuvres de Liszt. Nous en reparlerons.

Les envois destinés au concours organisé par la maison Schott pour la composition d'une *Marche solennelle* symphonique pour l'ouverture de l'Exposition universelle d'Anvers sont très nombreux. Plus de quatre-vingts manuscrits ont été remis avant l'expiration du délai fixé (5 avril).

Le jury chargé de l'examen des ouvrages est composé comme suit :

Président, M. Peter Benoit, directeur de l'Ecole de musique d'Anvers; membres, M. C. Bender, inspecteur des musiques militaires du royaume; M. C. Gurickx, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles; M. Balthasar Florence, professeur à Namur; M. Léopold Wallner, professeur à Bruxelles.

La décision sera rendue vers la fin de ce mois.

La publication de la Marche couronnée se fera immédiatement après, par les soins de la maison Schott.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Lundi, il y avait foule à la première audition nationale organisée par la Kwartet-Kapel, ce qui est de bon augure, cette association ayant décidé d'expérimenter ce genre d'auditions à notre future exposition.

Le quatuor à cordes de E. Mathieu ouvrait le programme. Cette œuvre de jeunesse, écrite il y a une vingtaine d'années, montre des qualités sérieuses chez le futur auteur de *Richilde*. On y sent le fruit d'études approfondies, un travail technique appréciable; mais le tempérament nécessaire à la création d'œuvres dites du genre classique, paraît faire défaut.

Une sonate, signé du nom brillant d'Henri Vieuxtemps, a quelque lieu d'étonner. Aussi l'œuvre en question prend elle souvent les allures d'une fantaisie pour alto; le compositeur, entraîné par son tempérament de virtuose, abandonne volontiers la forme classique. Il est toutefois intéressant de constater que le célèbre virtuose belge a voulu un moment quitter le royaume de la fantaisie pour s'essayer dans un genre plus sérieux. M. Dupont, dont nous avons souvent remarqué les brillantes qualités, a fort bien rendu cette sonate.

Le trio de J. Blockx est bien conçu; la forme en est arrondie et les thèmes, souvent intéressants,

sont bien travaillés. Le finale, fort brillant, est surtout caractéristique du tempérament fougueux de l'auteur. Nous n'avons qu'un léger reproche à lui faire : c'est d'avoir voulu faire de son trio une œuvre descriptive. Nous n'admettons point que ce puisse jamais être le rôle de la musique de chambre. Le trio de notre concitoyen est une œuvre bien faite et qui plaira partout sans avoir besoin, pour cela, d'aucune analyse de programme.

Parmi les *lieder*, que nous a présentés Mlle Levering, citons en deux de L. Mortelmans. Le premier surtout a un accompagnement fort caractéristique et que l'auteur a rendu avec une grande sincérité. Il est à regretter que M. Berckmans, qui devait interpréter une composition de P. Gilson, *Elaine*, se soit trouvé indisposé.

Vaillante exécution des œuvres mentionnées. Une audition d'œuvres russes terminera la saison le 23 courant.

Il y avait également beaucoup de monde à la quatrième représentation du *Meilief*, représentation à laquelle assistait Mme la baronne Osy. Il paraît certain que l'œuvre de Benoit sera montée au Théâtre-Flamand de Bruxelles, au début de la saison prochaine. Aussi, les journaux de la ville se calment-ils devant le succès croissant qu'obtient le *Meilief* à notre Théâtre-Lyrique flamand.

La Société royale d'harmonie vient de clôturer la série de ses fêtes d'hiver par une représentation de l'*Ombre*, opéra comique de Flotow. Si nous citons comme interprètes Mme Mailly-Fontaine, Mlle Savine (notre excellente dugazon de l'année dernière) et MM. Bonnard et Bars, il sera presque futile d'accorder des éloges à l'exécution de l'œuvre, un peu pâle, de l'auteur de *Martha*. A. W.

DRESDE. — A l'occasion du mariage du prince Jean-Georges, second fils du prince Georges de Saxe, avec la princesse Isabelle de Wurtemberg, aura lieu dimanche un « théâtre paré ». Mme Malten chantera le quatrième acte de l'*Africaine* avec MM. Anthes, Scheidemantel et Perron.

Grand émoi, en attendant, dans notre monde théâtral. Des économies ont été imposées à l'Intendance : 180,000 mark par an, au minimum! Seront-elles réalisées sur le compte de nos premiers artistes ou seulement sur les sujets secondaires dont on vient encore d'augmenter le nombre? Déjà Mme Malten, qui désire sans doute entreprendre des tournées, réclame « congé, argent.... » Qui gagnera la « bataille? »

Mme Camil a chanté *Rigoletto* la semaine dernière. On dit qu'elle quitte Dresde par suite des conflits dont les parties se renvoient mutuellement la responsabilité. Il est question de la retraite de Mme Schuch, après de beaux états de service un peu prolongés. Pour la remplacer dans *Carmen*, on s'adresse à l'une des nouvelles engagées du Conservatoire qui sera sans doute peu exigeante.

L'habituelle visite de Sarasate a réjoui les fidèles du brillant virtuose, heureux de l'entendre dans son répertoire d'une invariable perfection, et toujours accompagné par la gracieuse Berthe Marx. A Dresde, le succès de ces deux artistes est devenu légendaire, et toute analyse aboutirait à une répétition. C'est ce qui permet au marchand de billets de proclamer l'indifférence de ses commettants pour la presse étrangère. Amen! Cette spirituelle conclusion démontre que, chez certains admirateurs du prestigieux violoniste, le sentiment des convenances est à la hauteur du sens artistique.

Subjuguées par l'indéniable supériorité de la femme, quelques auditrices de Mme Roger-Miclos se sont senties humiliées de n'avoir rien compris au talent de l'artiste. Derrière les jugements que l'on fait circuler, on devine des questions de concurrence.

Il est seulement regrettable que telle pianiste de mérite qui dénie toute espèce de talent à Mme Roger-Miclos n'ose revendiquer la responsabilité des propos qu'on lui attribue. A quoi bon se glorifier d'un éclectisme national pour s'en départir à la première occasion, sans souci de l'indignité et du ridicule d'un dénigrement envieux! Les praticiens du chant ne sont pas à l'abri de cette bassesse de cœur. Il y aurait pour la critique une croisade à organiser contre tel charlatan qui, sans avoir émis de sa vie une note, persuade à des ingénues plus ou moins jeunes, mais d'une incommensurable crédulité, « qu'elles débuteront après quelques mois d'étude, qu'elles ne trouveront nulle part un autre maître de chant, qu'elles n'ont besoin d'aucune autre étude que celle de son inévitable répertoire, pour rivaliser avec la Patti, qu'elles n'ont pas à s'inquiéter de ce qu'il leur fait faire, etc., etc. ». Et lorsque les pauvrettes ont laissé entre les griffes de l'aventurier les économies de leurs parents, il compose une salle et leur joue le dernier tour de les faire applaudir par une claque recrutée pour la circonstance. De telles exploitations peuvent réussir pendant plusieurs années. C'est à se demander à quelle tare mystérieuse font appel les pick-pockets de l'art lyrique si bien caractérisés, dans la *Gazzetta musicale di Milano*, par M. Antonio Morosi. ALTON.



LIÉGE. — C'est un sentiment de touchante reconnaissance, prenant fond dans notre foi artistique la plus intime et la plus humaine aussi, qui nous pénètre et nous anime en cette révélation mémorable de la première audition des *Béatitudes*, de César Franck; et cet hommage s'adresse tout d'abord à l'excellent et dévoué directeur de notre Conservatoire.

Nous faire connaître, dans des conditions exceptionnelles, presque parfaites, l'œuvre maîtresse annonçant la bonne parole — d'un des plus pro-

fonds musiciens de notre temps, notre concitoyen, conception aux formes évangéliques s'adressant aux sentiments les plus détachés des choses humaines — était une mission, qui, cependant, devait entraîner, plus que l'admiration, une profonde, durable et salutaire impression.

Est-il besoin de retracer, après tant de récits, autorisés et émus, la vie exceptionnelle, dans ce milieu ardent de Paris, toute de renoncement, de labeurs et de merveilleux enseignement, de cet artiste créateur qui eut nom César Franck?

Par les soins du Comité liégeois de l'œuvre du monument de Franck, une complète et intéressante esquisse biographique nous initiait, avant la première audition des *Béatitudes*, à l'existence de celui qui sera dit : *Le Maître de Liége!*

Le Maître de Liége, tel sera désigné par la postérité César Franck, pour ses créations originales et parfaites, dans tous les styles, pour sa musique d'orgue, de chambre, pour ses compositions vocales, orchestrales, de théâtre, ses oratorios, formant un vaste ensemble; et il sera révélé aussi de façon vivante par ses disciples devenus maîtres déjà, pour ne citer que Vincent d'Indy, Chabrier, Bruneau, Chausson.

César Franck a donc fait école et quelle admirable école! réunissant la force musicale moderne de la France. — C'est là une seconde et éternelle gloire — et de splendeur rayonnante.

Les *Béatitudes* exécutées à Liége pour la première fois en Belgique (après Paris et Dresde), avec tant de soins et de conscience, sont considérées comme l'expression la plus parfaite, la plus caractéristique du génie du Maître liégeois.

Après un labeur incessant, animé par une conviction sincère, le persévérant directeur de notre Conservatoire a atteint à une exécution resplendissante et pleine de grandeur, car il a fait partager son enthousiasme et sa foi en cette œuvre évangélique par excellence. Secondé par des masses chorales solides, se prêtant à toutes les difficiles inflexions et nuances, à toutes les gradations, favorisé par des solistes excellents, un orchestre discipliné et attentif, rien n'a été laissé dans l'ombre. En toute justice, notre première admiration est allée à M. Auguez des Concerts Colonne, chanteur admirable, qui, dans la voix du Christ, s'imposait par sa merveilleuse vérité d'expression et, dans les récits successifs, a entraîné tout l'auditoire dans une émotion irrésistible.

Faisait opposition à l'éminent chanteur, M. Henri Fontaine, du Conservatoire d'Anvers, dans le personnage de Satan, aux accents d'un éclat prodigieux et luttant de force avec les sonorités d'un orchestre sans pitié.

M. Demest, à la déclamation parfaite, comme toujours, et Mlle J. de Cré complétaient le cadre exceptionnel des solistes retenus spécialement pour cette solennité musicale. Mlles M. Radoux, Lignière, MM. Forgeur, Henrotte et Wuidar, en excellents chanteurs, ont apporté tout leur talent aux difficiles soli et ensembles de la partition.

La partie chorale, d'une importance incessante, mérite aussi toute l'admiration.

Quant aux artistes de l'orchestre ils étaient pénétrés aussi de l'importance de leur devoir et, comme les chœurs, ont été excellents et d'une correction parfaite.

Les trois exécutions successives des *Béatitudes* — la dernière au profit du monument à élever à César Franck — avaient réuni un public d'élite, subissant le charme attendrissant et sérieux d'aussi complète réalisation, et le vœu unanime s'affirmait de voir inscrire aux prochains programmes du Conservatoire l'œuvre immortelle de l'illustre musicien liégeois. A. B. O.

LONDRES. — Le dernier concert de la « London Symphonic Society », à Saint-Jame's Hall, a été consacré aux œuvres de Beethoven. M. Henschel s'est toujours distingué par le soin avec lequel ont été compris ses programmes. L'orchestre a donné une bonne exécution de l'ouverture de *Coriolan*, puis M. Léonard Borwick a joué admirablement le quatrième concerto en *sol* (op. 58), cette page sublime, dans laquelle figure le délicieux *andante con moto* en *mi* mineur, que l'on a comparé fréquemment à un dialogue entre les instruments à cordes et le piano.

Le concert n'eût pas été complet sans la *Neuvième symphonie*, à jamais passionnante, qui laisse à tous ceux qui l'ont entendue une si profonde et terrifiante impression. Il est intéressant de noter que cette composition remporta le prix de 1,250 francs au concours institué par la « Philharmonic Society », en 1822. Combien de nations se glorifieraient aujourd'hui d'avoir été la cause indirecte peut-être de cette création sublime? Les chœurs et l'orchestre ont été parfaits, sous la direction de M. Henschel; on eût dit qu'un seul souffle animait tout cet ensemble, accompagné d'un seul archet. Les soli ont été dits par Mlle Fillunger, Miss Agnes Janson et MM. Edward Lloyd et Daniel Price.

Wagner avait très justement observé l'effet de l'obscurité des salles de spectacle sur l'attention des spectateurs, qu'elle aide puissamment à concentrer sur l'œuvre même. M. Bonawitz, se basant sur les mêmes principes, a donné, dans les salons de la « Chesterfield's Residence Gardens » de Mme Beer, une audition à laquelle l'on a donné le nom de : « Invisible Musical Performance ». Malheureusement, le programme étant insignifiant, nous n'avons qu'à noter un succès de curiosité, rien de plus.

L'ouverture du Covent-Garden est décidément fixée au 15 mai. Outre la série des opéras déjà cités dans notre correspondance précédente, Sir Augustus Harris donnera le *Falstaff* de Verdi et *Signa* de Cowen.

Au Prince of Wales, début de la charmante et très sympathique Mlle Jeanne Douste. Certainement,

A Gaiety Girl n'est pas le genre que nous lui voudrions voir adopter, mais les impresarii sont souvent maussades, et puis il faut acquérir l'habitude des planches. Au reste, le tout Londres selected assistait au premier pas de cette jeune débutante, qui a vivement été ovationnée. Souhaitons-lui encore semblable succès, mais au Covent-Garden, cette fois. A. Le Kime.

NOUVELLES DIVERSES

Nous avons annoncé l'exécution à Athènes de l'*Hymme à Apollon* découvert à Delphes sur un stèle mis à découvert par de récentes fouilles. Cet hymme vient d'être expliqué et commenté à l'école des Beaux-Arts de Paris par M. Th. Reinach qui, dans une intéressante conférence, a exposé l'état actuel de nos connaissances sur la musique grecque, conté la découverte de la précieuse « partition » de marbre où était gravé l'*Hymme à Apollon*, exposé les procédés à l'aide desquels on a pu déchiffrer la notation hellénique, marqué l'importance et caractérisé la beauté de l'œuvre ainsi retrouvée. Puis on a pieusemet écouté cet hymme dans lequel les Athéniens du deuxième siècle glorifient la victoire du dieu de Delphes sur les Barbares nommés Gaulois.

M. Reinach avait déclaré quelque part qu'il lui rappelait la chanson du pâtre, dans *Tristan et Iseult*. Il a paru, en effet, d'une grâce souple et charmante, mais très complexe et très moderne; si moderne que peu de personnes ont éprouvé en l'entendant les impressions de sérénité forte et simple qu'éveillent les formes souveraines des statues et des temples grecs, et qu'on avait quelque peine à imaginer avec quel timbre et quel accent il montait vers le ciel d'Hellas, tandis que de longues files de vierges en robes blanches s'avançaient parmi les lauriers-roses plantés au pied des murailles de marbre.

Hans Richter, qu'on avait dit malade, est en parfaite santé à Vienne. Il partira à la fin du mois de mai pour Londres, où il doit diriger *quatre concerts* symphoniques, du 28 mai au 2 juillet.

Le *Siegfried* de R. Wagner vient d'être donné, pour la première fois, à l'Opéra de Moscou, avec un succès éclatant.

Les concerts de la Société philharmonique de Berlin, qu'a dirigés avec tant d'éclat Hans de Bülow, seront conduits, l'hiver prochain, par le jeune capellmeister Richard Strauss, de Weimar, qui est également engagé à Munich comme chef d'orchestre du théâtre de la Cour.

Nous avons déjà annoncé les fêtes musicales qui auront lieu à Anvers pendant la prochaine Exposition. Le *Génie de la patrie*, de Peter Benoit, qui sera exécuté le jour de l'ouverture, n'est pas une cantate nouvelle. C'est la cantate que le maître anversois écrivit pour l'inauguration de l'Exposition de Bruxelles, lors des fêtes du Cinquantenaire de l'indépendance de la Belgique (1880). Les exécutants seront au nombre de 1,500. Ils comprendront un orchestre de symphonie de 120 instrumentistes, un orchestre d'harmonie de 50 instrumentistes, un orchestre de fanfares de 50 instrumentistes, des trompettes thébaines, tambours, triangles, timbales, etc., ensemble 25 exécutants, enfin, un chœur mixte de 1,200 chanteurs environ.

Ainsi que nous l'avons déjà annoncé, la musique occupera une grande place dans les fêtes de l'Exposition. Il n'y aura pas moins de 400 concerts qui seront donnés quotidiennemeut par les orchestres privés ou militaires et les sociétés de musique du pays et de l'étranger. En outre, il y aura quatre grands festivals, dont l'un sera dirigé par M. Siegfried Wagner. Dans un autre festival, on entendra le fameux chœur d'enfants de l'Albert Hall, de Londres, sous la direction de M. Barnby.

Voilà qui promet.

Les Genevois viennent d'entendre une exécution de fragments du *Parsifal* de Wagner, qui doit avoir été bien malheureuse, — sous la direction de M. Léopold Ketten.

« Exécution capitale, dit la *Gazette de Lausanne*, qui n'a laissé du chef-d'œuvre de Wagner que des lambeaux pleins de sang et des membres affreux, que les choristes dévorants et les tortionnaires de l'orchestre se disputaient entre eux. Les anciens pèlerins de Bayreuth ont souffert dans leur chair; ils avaient peine à reconnaître cette scène du Graal, à jamais gravée dans leur souvenir, comme une prodigieuse vision dans le monde surnaturel. Ce fut dans l'austère local la célébration de je ne sais quelle messe noire parodiant les saints mystères. Si le public avait compté seulement quelques centaines de fidèles fervents, ils auraient cassé tous les bancs de la salle de la Réformation. »

Mlle Clara Janizewska, la jeune pianiste polonaise dont nous avons eu déjà maintes fois l'occasion de parler, vient de donner (31 mars) un piano recital, à Berlin, où elle paraissait

pour la première fois. Ce début semble avoir été particulièrement heureux. « De toutes les pianistes qui se sont fait entendre cet hiver à Berlin, dit la *National Zeitung*, Mlle Clara Janizewska est la plus intéressante. Son jeu se distingue par le sérieux, ce qui explique que le classique lui soit particulièrement favorable. La façon dont elle a joué les 32 variations (en *ut* mineur) de Beethoven nous a procuré la satisfaction la plus vive. Egalité du son, contrastes des nuances, compréhension des effets, sûreté absolue du mécanisme, les qualités que Mlle Janizewska a manifestées dans cette pièce lui assurent un rang distingué parmi les virtuoses actuelles du clavier. » La *Berliner Börsen Zeitung* fait un éloge chaleureux de la façon dont la jeune artiste a joué la sonate en *sol* mineur de Schumann, « qui a révélé, dit-elle, non seulement une sûreté exceptionnelle chez la jeune pianiste, mais encore une âme d'artiste, et la rare faculté de donner aux créations du génie une interprétation plastique et poétique. » Mlle Janizewska, conclut le critique de la *Börsen Zeitung*, a produit ici la plus vive et la plus favorable impression. Les autres journaux ne sont pas moins élogieux. Bref, ce début paraît avoir été très brillant.

Le Conservatoire de Madrid a un nouveau directeur : c'est M. Monasterio, le célèbre violoniste qui l'a emporté définitivement sur ses divers concurrents et qui a été nommé, par décret royal, en remplacement d'Arrieta, mort récemment.

Les journaux de Lille font un grand éloge de Mlle C. Bender, de Bruxelles, qui s'est fait entendre, dimanche dernier 8 avril, au concert gala organisé par l'Union orphéonique de Lille et y a chanté l'air de la *Reine de Saba* de Gounod, une mélodie de Massenet et, avec M. Moussoux, ténor-solo des Disciples de Grétry, le duo de *Roméo et Juliette*. « Plus en beauté et plus en voix que jamais, dit le *Réveil du Nord*, Mlle Bender a chanté avec un art infini de nuances, d'une voix agréable et étendue. Aussi, les *bis* et les rappels ont prouvé à l'aimable cantatrice le cas qu'on faisait de son beau talent. »

Trois théâtres d'Allemagne ont récemment introduit dans leur orchestre le claviharpe de Christian Dietz, à Bruxelles : ce sont les théâtres d'Aix-la-Chapelle, de Sondershausen et de Stuttgart. D'autre part, M. Paul Dewitt vient d'acquérir un claviharpe de Dietz et il publie à ce propos, dans le *Leipziger Tagblatt*, une notice très complète sur l'histoire de cet instrument, où il fait ressortir les avantages pratiques de l'invention et la supériorité du claviharpe de Dietz sur tous les essais antérieurs.

A propos de Verdi, un détail peu connu.

Le célèbre maître italien naquit à une époque où le duché de Parme appartenait à la France. En fait foi le document suivant, dont l'original se trouve dans les archives de la commune de Busseto :

L'an mil huit cent treize, le jour douze d'octobre, à neuf heures du matin, par devant nous, adjoint au maire de Busseto, officier de l'état-civil de la commune de Busseto susdit, département du Taro, est comparu Verdi, Charles, âgé de vingt-huit ans, aubergiste, domicilié à Roncole, lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né le jour dix du courant à huit heures du soir, de lui déclarant et de Louise Utini, fileuse, domiciliée à Roncole, son épouse, et auquel il a déclaré vouloir donner les prénoms de Joseph, Fortunin, François. Lesdites déclarations et présentations faites en présence de Romanelli Antoine, âgé de cinquante-un ans, huissier de la mairie, et Cantu Hiacinte, âgé de soixante-un ans, concierge, domiciliés à Busseto, et, après en avoir donné lecture du présent acte au comparant et témoins, ont signé avec nous.

Antonio Romanelli — Hiacinto Cantu
Verdi Carlo — Vitoli, adjoint.

Le texte original est en *français*. Le timbre y apposé (coût 50 centimes) porte en exergue *Départements au-delà des Alpes*. Le petit village de Roncole, dépendant de la commune de Busseto, faisait partie du département du Taro.

Contrairement à ce qu'on a annoncé *Ivanhoë* ne sera pas donné à Berlin. Sir Arthur Sullivan, trouvant la saison trop avancée, a retiré son ouvrage. Ce retrait pourrait bien marqué une défaite pressentie.

Un journal provençal, l'*Aïoli* d'Avignon, publie des détails intéressants sur le séjour que l'auteur de *Faust* fit à Saint-Rémy, où il composa *Mireille*.

C'est au printemps de 1863 que Charles Gounod vint en Provence pour y écrire sur place l'opéra qu'il rêvait. Il écrivit la partition de *Mireille* en deux mois. Le 26 mai 1863, un banquet d'adieu lui était offert à Saint-Rémy. Au déssert, Mistral lui porta un « brindé » qui fut très applaudi.

A ce propos, nous extrayons d'une très jolie lettre adressée par Gounod à Mistral, le passage suivant, où il fait allusion à l'œuvre qu'il

allait composer. Cette lettre, qu'il écrivit de Paris, est datée du 17 février 1863 :

« Monsieur, j'ai tout d'abord à vous remercier de l'adhésion que vous donnez à mon projet de tirer de votre adorable livre *Mirèio* une œuvre lyrique. Maintes fois déjà la lecture de votre poème m'avait fait naître le désir d'entrer en communication avec vous et de vous dire tout le bonheur que cette lecture m'a fait éprouver. Je me réjouis de l'occasion qui s'en offre aujourd'hui, et j'ai hâte de vous instruire du parti que nous en avons tiré *(emé Michel Carré, lou libretisto).*

» Le plus respectueux scrupule et la plus consciencieuse fidélité ont présidé à notre travail. Il n'y a dans notre opéra que du *Mistral :* et si nous avons le regret de ne point étaler sous les yeux du public la grappe entière dans toute sa splendeur, du moins pas un grain étranger ne vient-il se mêler à ceux que nous avons cueillis, et nous avons tâché que ce fussent les plus dorés. Je le répète, cher Monsieur, je vous remercie de l'œuvre que vous avez si profondément sentie et des émotions que cette œuvre a provoquées en moi. Puissé-je vous en rendre une partie dans une interprétation qui, à défaut d'autre mérite, aura au moins celui d'une conviction sincère et d'une ardente sympathie.

» Vous m'offrez de mettre à ma disposition des renseignements sur les sources auxquelles je pourrais puiser les types mélodiques qui donneraient à ma partition une teinte plus conforme au sujet et à la localité : j'accepte votre offre avec grand plaisir. Je vous dirai toutefois que, quant à la chanson de Magali, elle est déjà composée, et que j'en ai fait une sorte de petit roman symbolique d'amour, sous le voile duquel Mireille et Vincent se déclarent l'un à l'autre leurs vrais sentiments. C'est donc, sous le pseudonyme d'une chanson à deux voix, un vrai petit duo d'amour.

» Pour le reste, je demanderai aux airs de votre pays le conseil de leur coloris : ce me sera, pour la fête des Arènes surtout, où se démène la farandole, un secours puissant, dont je n'aurai garde de ne pas user. Donc, pourriez-vous me faire parvenir des farandoles? plusieurs... Je glanerai dans tout cela et, sans copier, je m'assimilerai la teinte et le caractère des mélodies. C'est ce qu'a fait si heureusement notre illustre Auber, dans sa *tarentelle* de la *Muette.* »

Et l'illustre compositeur terminait sa lettre en disant qu'il était heureux de vivre au temps d'un poète qui a si délicieusement écrit de délicieuses choses, et qui veut bien lui permettre d'essayer de les chanter.

BIBLIOGRAPHIE

Portraits et études, *avec des lettres inédites de Georges Bizet et son portrait gravé à l'eau-forte*, par Hugues Imbert. Paris, chez Fischbacher, 1894. — M. Imbert connaît à fond et par le menu le mouvement musical contemporain. Musicien passionné, érudit et lettré, il n'en a pas seulement poursuivi les évolutions diverses, il les a vécues et traversées en soldat d'avant-garde qui se bat gaiement et vaillamment pour le grand art. Aussi, l'étude des maîtres anciens, qui ont successivement captivé et éduqué les jeunes générations, se mêle-t-elle agréablement en ses livres aux portraits des contemporains. Tracés presque tous d'après nature, ils donnent aux travaux de M. Imbert un charme piquant et la valeur de documents précieux. Portraits achevés ou croquis légers enlevés au passage, mais toujours ressemblants, ils marquent d'un crayon vif et sûr le trait dominant de la personne physique et morale. M. Imbert est l'heureux pastelliste de nos maîtres contemporains.

On saluera avec joie, dans ce volume, la figure souriante et sereine de César Franck, ce modeste, ce convaincu, ce primitif qui fut, en même temps, un moderne et un grand maître par ses *Béatitudes*, comme par son quintette et son quatuor à cordes. Grand cœur, âme admirable et noble artiste, il a eu le rare bonheur de fonder une école et de laisser derrière lui, avec quelques chefs-d'œuvre, des élèves comme Vincent d'Indy, Augusta Holmès, Samuel Rousseau, Pierné, etc. De l'ancien organiste de Sainte-Clotilde, M. Imbert passe à celui de Saint-Sulpice. Il nous introduit furtivement rue Garancière, dans l'entresol de l'ancien hôtel du marquis de Sourdéac, où le spirituel auteur de la *Korrigane*, M. Widor, travaille infatigablement entre un Guerchin et quelques tableaux de vieux maîtres flamands, partageant ses loisirs entre les fugues de Bach et les capricieuses et originales mélodies qu'il compose pour les belles musiciennes du faubourg Saint-Germain. — Nous rencontrons ensuite M. Lamoureux, et nous relisons, non sans émotion, le combat héroïque que livra, à propos de *Lohengrin,* ce maître-lutteur de l'odyssée wagnérienne en France. M. Edouard Colonne, le champion de Berlioz, est également portraicturé. « Physionomie aimable, d'apparence calme, le regard très incisif et qui indique la décision. » Caractère réservé et mélancolique, M. Jules Garcin fait contraste avec ces deux directeurs ardents. Et pourtant, c'est lui qui, par « sa volonté sans passion et sa douceur persévérante », a réussi à réformer la Société des Concerts. M. Imbert a raison de rappeler que, grâce à ces trois chefs d'orchestre et à leurs prédécesseurs Seghers et Pasdeloup, le goût musical s'est entièrement transformé

en France. Tous les cinq ont mérité la couronne civique. Car nous leur devons l'initiation à ce chef-d'œuvre magique de l'art moderne, qui renferme pour ainsi dire toute la poésie en puissance et tout l'idéal en espérance : la symphonie!

Le volume se termine par une étude approfondie du *Faust* de Schumann, maître auquel M. Imbert a voué un culte intime et tout particulier, par une analyse du *Requiem* de Brahms, et par les lettres inédites de Bizet à Paul Lacombe et à Ernest Guiraud. L'esprit pétillant et généreux, le cœur spontané, riche et vibrant de l'auteur de *Carmen* s'y montre au naturel. Ces lettres si amusantes, si intéressantes par leur vivacité et leur fantaisie, sont en même temps des modèles de leçons de composition données par un homme de génie à un homme de talent. Terminons en citant le portrait vivant que M. Imbert esquisse de Bizet, d'après ses propres souvenirs : « Dans la spiritualité de cette physionomie sympathique, douce et énergique tout à la fois, que nous avons connue, dans la franchise et l'acuité de ces yeux s'abritant derrière le lorgnon, dans le front puissant recouvert en partie par une luxuriante chevelure, dans l'ovale un peu court de la figure, encadrée d'une barbe d'un blond ardent et mouvementée, ne retrouvons-nous pas cette nature primesautière, nerveuse, chaleureuse, pleine d'élan, qui se livre si entièrement dans les lettres qu'on va lire? »

EDOUARD SCHURÉ.

DENKMÆLER DER TONKUNST IN ŒSTERREICH (Monuments de la musique en Autriche), Vienne, Arstaria et C°, éditeurs, 1894.—Voici une superbe publication qui appelle l'attention des lettrés et des historiens de la musique. C'est la collection des œuvres des maîtres autrichiens antérieurs à la grande période de Haydn et de Mozart. Nous avons sous les yeux les deux fascicules du tome premier. Ils contiennent une série de compositions de Johann Joseph Fux et Georg Muffat.

Johann-Joseph Fux fut maître de chapelle des empereurs Léopold Ier, Joseph Ier et Charles VI, (de 1698-1740), et il ne fut pas seulement un théoricien célèbre dont le *Gradus ad Parnassum* a été le bréviaire de tous les compositeurs du XVIIIe siècle, mais il fut aussi un compositeur illustre dont les œuvres offrent pour nous ce très gand intérêt de former la transition entre les grandes œuvres de la période classique de l'art choral de Palestrina et les chefs-d'œuvre de l'art religieux instrumental de J.-S. Bach. Ses compositions sont extrêmement nombreuses; elles comprennent des opéras, des sonates, des pièces de musique de chambre, et quantité de morceaux de musique religieuse.

Le premier volume de la collection des *Denkmæler* comprend quatre de ses messes, particulièrement intéressantes par le caractère dramatique de la déclamation. Dans son *Gradus ad Parnassum*, Fux énonçait déjà l'aphorisme qui devait, de nos jours, rénover l'art dramatique, à savoir « que la mélodie devait être modelée conformément au texte, que le musicien devait en quelque sorte habiller les paroles, veiller à donner à celles-ci l'expression juste, de telle sorte que la musique parût non seulement chanter, mais parler ». Ses thèmes ont une expression singulièrement frappante dans ses messes, et, à ce point de vue, elles offrent un intérêt exceptionnel, même au regard du compositeur moderne.

Georg Muffat, mort à Passau en 1704, est un maître non moins intéressant et dont le rôle est particulièrement important dans l'histoire de la musique de chambre.

Elève de Lully et de Corelli, il marque dans l'art allemand la transition entre la musique religieuse et la musique mondaine; il est même, en quelque sorte, le précurseur de Haydn et de Mozart par la prédilection avec laquelle il s'adonna à la composition de pièces pour instruments à cordes et à archet. Il arrangea pour cinq instruments : violon, violetta, alto, quinta parte et contrebasse (violone), soutenus par un basso continuo (clavecin ou orgue), des airs de danse de tous les pays, et il s'en explique plaisamment dans une de ses préfaces : « Ma profession est bien éloignée du tumulte des armes, dit-il, et des raisons d'Estat qui les font prendre. Je m'occupe aux notes, aux chordes et aux sons. Je m'exerce à l'estude d'une douce symphonie; et, lorsque je mêle des airs français à ceux des Allemans et des Italiens, ce n'est pas émouvoir une guerre; mais plustôt préluder peut-estre à l'harmonie de tant de nations, à l'aymable Paix. »

Il y a un grand charme de naïveté et de bien intéressantes combinaisons de sonorités dans les pièces instrumentales de Muffat. Il se vante d'y avoir fait application du style de Jean-Baptiste Lully, duquel « j'avois fait autrefois, à Paris, pendant six ans, un assez grand estude et dont, à mon retour de France, je fus peut-estre le premier qui en apportay quelque idée assez agréable aux musiciens de bon goût, en Alsace; puis, chassé par la guerre précédente, aussy à Vienne, en Autriche, à Prague, enfin ensuitte à Salzbourg et à Passau ». Il recherchait la mélodie naturelle, d'un chant facile et coulant, éloignée des artifices superflus, des diminutions extravagantes et des sauts trop fréquents et rudes de la musique instrumentale alors en honneur. C'est donc un réformateur à sa manière, et il exerça une grande influence en ce sens qu'il fonda, en somme, dans le milieu même où devaient se former plus tard Haydn et Mozart, le style de la musique de chambre, qui devait s'élever sous ces maîtres à la hauteur du style symphonique. Le deuxième fascicule de la collection des *Denkmæler* contient sept suites de pièces instrumentales de Muffat groupées sous des titres divers, *Eusebia*, *Sperantis gaudia*, *Gratitudo*, *Impatientia*, *Sollicitudo*, *Blanditiæ*, *Constantia*, et comprenant chacune six ou sept morceaux, ouverture, air, gavotte, menuet, bourrée, etc., formant un tout : c'est le commencement du qua-

tuor. Jusqu'à présent, ces œuvres, si curieuses et d'un intérêt si profond, n'avaient pas été rééditées ; ce sera pour les amateurs de musique de chambre une révélation bien précieuse.

Les messes de J.-J. Fux ont été éditées et mises en partition par MM. J.-S. Haberl et J.-A. Glossner; les compositions de Muffat par le docteur Henri Rietsch.

La collection des *Monuments de la musique en Autriche* s'annonce ainsi comme une publication d'un intérêt exceptionnel, également utile aux musicographes et aux simples amateurs qui veulent savoir de la musique plus que les banalités courantes.

Magnifiquement éditée par la maison Artaria, sous le haut patronage du ministère de l'instruction publique d'Autriche, l'édition de ces œuvres anciennes est préparée par un comité, à la tête duquel se trouve M. Guido Adler, le savant musicographe, professeur à l'Université de Prague, et qui comprend des illustrations telles que Johannes Brahms, Edouard Hanslick, Hans Richter, le chevalier von Hartel, le chevalier von Hermann, le baron Weckbecker, etc.

Ce comité se propose de faire un choix dans l'œuvre énorme des maîtres autrichiens du XVe à la fin du XVIIIe siècle et d'en publier les créations typiques, celles qui, par le succès qu'elles ont obtenu ou l'influence qu'elles ont exercée, constituent les « monuments » de l'histoire musicale aux pays autrichiens.

Cette vaste et noble entreprise sera certainement bien accueillie par le monde artistique et savant, et nous ne saurions trop y applaudir.

M. KUFFERATH.

ECRITS SUR LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS de Robert Schumann, traduits par M. Henry de Curzon, Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine.

On sait que Robert Schumann, en dehors de ses admirables compositions, avait produit de nombreux écrits sur la musique, notamment dans la *Nouvelle revue musicale* de Leipzig. Ce sont ces écrits, réunis en volume par Schumann dans l'année 1854, que M. Henry de Curzon a traduits *en partie*. Jusqu'à ce jour, il n'y avait eu que des publications de fragments peu importants ; M. de Curzon a donc rendu un véritable service aux musiciens français

en faisant paraître aujourd'hui son intéressant travail. A quand maintenant la traduction des *Lettres* si originales, si « Jean-Pauliennes » de Schumann ? Celle que nous donne M. de Curzon des *Écrits sur la musique et les musiciens* est très littérale. Si elle y gagne au point de vue de la vérité, elle y perd quant au style. Il faut reconnaître, du reste, que la langue très romantique du maître de Zwickau est souvent difficile à traduire en français. On verra ce que pensait Schumann de maîtres tels que Bach, Cherubini, Beethoven, Cramer, Hummel, Spohr, Meyerbeer, Rossini, Schubert, Lvof et Berlioz. Nous y avons cherché en vain le nom de Brahms, que Schumann a été cependant un des premiers à mettre en lumière. Peut-être aurons-nous un deuxième volume ? H. I.

Viennent de paraître, chez Schott frères, éditeurs, les trois chœurs imposés au grand concours international de chant d'ensemble de la ville de Mons (24 et 25 juin 1894) : Vanden Eeden, J., le *Rêve* (division d'honneur); Vastersavendts, A., la *Puissance de la musique* (division d'excellence); Willame, A.. *Gloire au travailleur* (seconde division).

NÉCROLOGIE

A Brescia, Emilio Bertoloni, contrebassiste, professeur à l'Instituto Filarmonico Venturi.

— A Gênes, à l'âge de cinquante-huit ans, le violoniste Enrico Vignani.

— A Madrid, le pianiste et compositeur Damaso Zabalza, professeur au Conservatoire de cette ville. Il était né en 1835, à Irurita, en Navarre.

— A Leipzig, le Dr Schucht, collaborateur de la *Neue Muzikzeitung*, auteur de travaux sur Chopin et sur Meyerbeer, compositeur et didacte distingué. Il laisse trois symphonies, des quatuors, des *Lieder*, un traité d'harmonie, etc. Il était âgé de soixante et onze ans.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Paris

OPÉRA. — Du 9 au 14 avril : Thaïs, la Korrigane. Faust. La Walkyrie. Thaïs, La Korrigane.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 8 au 14 avril : le Déserteur, le Pré aux Clercs. Carmen. Phryné, Fidès et les Folies amoureuses. Mireille et Richard Cœur-de-Lion. Le Postillon de Longjumeau, Philémon et Baucis. Phryné, Fidès et Cavalleria rusticana. Le Postillon de Longjumeau, Philémon et Baucis.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 1er au 8 avril : Lakmé et Cavalleria. Orphée et Farfalla. Tristan et Iseult. L'Attaque du moulin. Faust. Werther et Pierrot macabre. Tristan et Iseult.

THÉATRE DES GALERIES. — Madame Bonifaoe. Le Petit Duc.

ALCAZAR ROYAL. — Les Martinetti : Nuit terrible. Les Deux Aveugles. — Prochainement, le Mort.

SALLE DE LA GRANDE-HARMONIE. — Dimanche 22 avril, à 8 heures du soir, concert au bénéfice des colonies et de la soupe scolaires de Saint-Gilles, avec le concours de MM. Jean Noté, 1er baryton à l'Opéra; Crickboom, violoniste; Janssens, pianiste, et d'un chœur de dames. — Première partie : Les Nymphes des bois, chœur (Delibes); Finale du Carnaval de Vienne (Schumann), M. Janssens; Légende bretonne, chœur (Rousseau); Adagio (Max Bruch), Rondo Capriccioso (Saint-Saëns), M. Crickboom; air de la Coupe du Roi de Thulé (Diaz), M. Noté; Le Nénuphar, chœur inédit, le Mois de mai, vieille chanson champenoise harmonisée à quatre voix (E. Closson). Deuxième partie : Etude en forme de valse (Saint-Saëns), M. Janssens; Chanson de l'Hermine, chœur

extrait de Hulda (C. Franck), chœur inédit extrait d'Hélène (E. Chausson); air d'Hérodiade (Massenet), M. Noté; Sur la mer, chœur (V. d'Indy); Légende, Polonaise (Wieniawski), M. Crickboom; Credo du paysan (Goublier), M. Noté; Isis, chœur (Lefebvre).

Liége

NOUVEAUX CONCERTS. — Dimanche 20 mai, à 3 h. ½, 4e concert. — 1er et 2e actes de Tristan et Iseult de Richard Wagner : M. Ernest Van Dyck, du Théâtre-Impéral de Vienne et du théâtre de Bayreuth, chantera le rôle de Tristan .

Berlin

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 8 au 15 avril : Les Medici Cavalleria et Carnaval (ballet). Le Trouvère. Le Freyschütz. Faust. Falstaff. Les Huguenots. I Pagliacci et Carnaval.

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — Le Vice-Amiral.

Vienne

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 10 au 17 avril : La Rose de Pontevedra. Valse viennoise et Puppenfee. Le Prophète. I Pagliacci et le Baiser. Le Trouvère. Hans Heiling. Mignon. La Rose de Pontevedra.

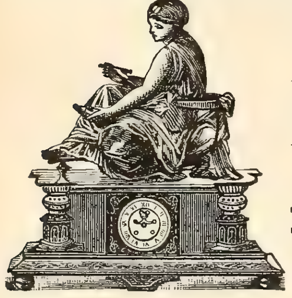
AN DER WIEN. — Le Mariage à l'essai. Sang de hussard.

Dresde

OPÉRA. — Du 8 au 15 avril : Marga, Cavalleria rusticana. Faust. Tannhæuser. Carmen. La Fille du régiment. Spectacle de gala (ouverture du Songe d'une nuit d'été, Prologue, 4e acte de l'Africaine).

Munich

OPÉRA. — Du 7 au 17 avril : Freyschütz. L'Or du Rhin. La Walkyrie. Bajazzo. Cavalleria rusticana. Waffenschmied. Siegfried. Le Crépuscule des dieux.



Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET
GEORGES SERVIÈRES
HUGUES IMBERT — RENÉ DE RÉCY
CAMILLE BENOIT — ETIENNE DESTRANGES
ALFRED ERNST — GUY ROPARTZ
VAN SANTEN KOLFF
J. HOUSTON CHAMBERLAIN
ED. VANDER STRAETEN — ED. EVENEPOEL
MAURICE KUFFERATH
CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY
I. RAGGHIANTI — J. MALHERBE
HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG
N. LIEZ — I. WILL
Dr DWELSHAUWERS — ERNEST CLOSSON
LUCIEN DE BUSSCHER
OBERDŒRFER — JEAN MARLIN
J. BRUNET — A. WILFORD, ETC, ETC.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 22 Avril 1894 — NUMÉRO 17

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 17. 22 Avril 1894.



Une partition méconnue

PROSERPINE

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

ÉTUDE ANALYTIQUE

(Suite. — Voir le nº 16.)



ACTE PREMIER

Un court prélude, divisé inégalement en deux mouvements, l'un *andante conmoto*, l'autre *allegro*, précède le lever du rideau. Deux des principaux thèmes de la partition y sont exposés. Le premier, d'une intensité d'expression fort grande :



se rapporte à Proserpine (p. 1, m. 1 et suiv.). (1) Il débute chanté par les seconds violons, les altos et les violoncelles ; à la seconde mesure, il est soutenu par les hautbois; il est continué ensuite par les premiers violons, les bassons et les cors. Le second motif, qui apparaît (p. 1, m. 11, 12, 13, 14) aux hautbois, doublés par les violons,



symbolyse l'*Aspiration à l'amour*, qui remplit le cœur de Proserpine dégoutée de son métier de courtisane. Page 2, mesure 3, je signale, mais sans y attacher d'importance, une curieuse ressemblance avec le début du *leitmotiv d'amour* des *Maîtres Chanteurs*.

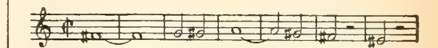
Le rideau se lève sur les jardins du palais de Proserpine, l'opulente courtisane italienne à l'esprit fantasque, qui passe avec une égale facilité des bras d'un seigneur à ceux d'un manant :

> Tous se valent pour elle ! Une chose lui plaît,
> C'est de dire au marquis : « J'aime autant ton valet ».

Pendant un mois, Proserpine a tenu sa porte close, puis, tout à coup, elle a annoncé une fête, à laquelle nombre de jeunes seigneurs sont accourus. Ceux-ci vont et viennent, s'entretenant de leur hôtesse et de ses fantaisies. Tout ce dialogue est traité d'une façon charmante. Un motif d'importance secondaire, mais que l'on rencontre néanmoins plusieurs fois pendant les premières scènes, celui de la *Galanterie*,



se fait entendre aux violoncelles, puis aux altos (p. 8, m. 7 et 8). Le thème de *Proserpine* paraît de nouveau, page 10, mesures 8, 9, 10 et ensuite page 12, mesures 1 et suivantes, à l'entrée de la courtisane. Celle-ci s'avance lentement, pensive, regardant à la dérobée dans les groupes. *Sabatino n'est pas venu!* murmure-t-elle à part. Les jeunes gens s'empressent autour d'elle; leurs propos sont soulignés à l'orchestre par le motif de la *Galanterie*. Mais Proserpine n'est pas d'humeur à les écouter; elle passe sans répondre, tandis que les instruments à cordes commentent sa *Tristesse*



(1) Les exemples musicaux sont reproduits avec l'aimable autorisation de MM. Durand et fils, éditeurs de la partition.

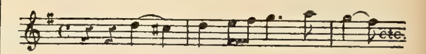
en une superbe phrase, d'une douloureuse mélancolie (p. 14, m. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14). Pourtant, ses adorateurs ne se découragent pas. Deux d'entre eux, Orlando, puis Ercole, la supplient avec une amoureuse ironie. Cet *andante* (*alla siciliana*), comme l'a catalogué le musicien, est fort gracieux dans sa tonalité de *si* mineur. L'accompagnement, avec son contre-chant confié à la flûte, plus loin au hautbois et enfin, à la *coda*, au premier violon, est d'une délicatesse adorable. Commencée par un ténor, continuée par un baryton, cette *sicilienne*, puisque *sicilienne* il y a, se termine avec les deux voix.

Proserpine, le front toujours chargé de nuages, n'a rien entendu. Elle s'éloigne et disparaît dans le jardin à travers les buissons de lauriers roses, sous l'ombre des grands pins parasols. Les jeunes seigneurs la suivent. Cependant, l'homme qu'elle cherchait tout à l'heure anxieusement dans les groupes, arrive en scène, presque poussé par l'ami qui l'accompagne. Renzo soumet alors Sabatino à la bizarre épreuve dont j'ai parlé plus haut. Le jeune homme a beau jurer à son futur beau-frère que Proserpine l'a toujours repoussé, Renzo est incrédule et trouve extraordinaire que cette *universellé*, comme il l'appelle, — un peu moderne *universelle!* pourquoi pas *horizontale*, tout de suite! — ait résisté. Il force donc Sabatino à faire une nouvelle déclaration à la courtisane; il jugera après s'il peut, sans inconvénient, lui accorder la main de sa sœur.

Cette scène, d'une psychologie quelque peu étrange, n'en contient pas moins, au point de vue musical, nombre de choses ravissantes. Deux nouveaux *Leitmotive* y font leur apparition. Le premier est celui de *Sabatino*,



que les premiers violons exposent (p. 21, m. 3, 4, 5). Il se maintient à l'accompagnement pendant la plus grande partie de la scène. Le second, — une véritable mélodie, — chanté par les violons et les violoncelles (p. 29, m. 10, 11, 12, 13),



symbolise les nouvelles aspirations de Sabatino vers un idéal de pureté et son désir de trouver enfin la paix du cœur dans l'*Amour conjugal.*

Le dialogue des deux jeunes est d'une déclamation très juste. Il faut citer particulièrement la phrase de Sabatino : *Pourquoi me demander cette épreuve insensée?* et l'*animato* du même : *Ne crains plus que mon âme change*, bâti sur le thème de l'*Amour conjugal.*

Toujours suivie de sa cour, Proserpine reparaît. A la vue de Sabatino, elle tressaille. Sous le prétexte que la comédie va bientôt commencer, elle éloigne les seigneurs, qui se retirent, pendant qu'on entend dans la coulisse une gracieuse pavane. Dans cette courte scène, les thèmes de *Proserpine*, de l'*Aspiration à l'amour* et de la *Galanterie* se font entendre successivement.

Proserpine reste seule; le quatuor ramène le motif de la *Tristesse*, puis commence un *adagio* de quelques mesures seulement, mais d'une réelle beauté, où la malheureuse femme exhale son désir :

> Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire,
> Ne t'offriras-tu pas à mes lèvres en feu?

Le motif de l'*Aspiration à l'amour*, légèrement modifié, forme la base de ces deux pages.

Sabatino s'approche doucement de Proserpine, plongée dans son rêve. En apercevant le jeune homme, son cœur bondit de joie, mais elle se remet vite et affecte avec lui un ton glacial. Avec une élégante impertinence, Sabatino lui demande la raison de la rigueur qu'elle lui montre. Un nouveau motif, l'*Amour repoussé*, se fait jour (p. 41, m. 10, dernier temps 11, 12),



Raillez! vous n'obtiendrez pas même ma colère, répond la courtisane, tandis que le

thème de la *Tristesse* et celui de *Proserpine* passent de nouveau à l'orchestre. Mais Sabatino continue. Alors, brusquement du cœur trop chargé de la jeune femme, s'échappe le cri de sa misère. Son infâme métier de fille l'écœure! Ah! l'amour, le véritable, le pur amour, celui qui ne se vend pas pour de l'or, mais qui s'achète par un échange d'âmes, c'est celui-là qu'elle voudrait connaître, qu'elle voudrait donner, mais que tous ceux qui l'entourent, insouciants et frivoles, ne sauraient lui rendre qu'en argent! De plus en plus, Proserpine s'exalte; arrivée enfin au paroxysme de son désespoir, elle jette à Sabatino ces paroles : *Vous me demandez de vous aimer! Prenez garde, qu'un jour je ne vous prenne au mot.* Cette scène est d'une allure superbe. Il faut remarquer surtout ces deux passages : *Avec vous faut-il que je raisonne...* et : *Si j'aimais ainsi qu'une autre femme...* A signaler dans ce dernier un autre *Leitmotiv*,



celui de l'*Amour vrai*, exposé par le hautbois (p. 47, m. 8) (1). En entendant Proserpine lui répondre sur ce ton, Sabatino trouve qu'il est inutile de laisser la conversation s'égarer sur un terrain aussi brûlant. Avec cette cruauté, souvent inconsciente, de ceux qui aiment ailleurs, et restent aveugles et sourds aux passions d'autrui, il poursuit sa fausse déclaration en accentuant encore le côté ironique. Il ne demande pas d'amour à la courtisane; qu'elle l'aime seulement comme elle a... aimé tous les autres. Pour le repousser, le croit-t-elle donc pauvre? A cette dernière insulte, Proserpine se révolte et elle chasse Sabatino. Cette seconde partie de la scène n'est pas moins bien traitée que la première. Les phrases de Sabatino sont d'une élégance, d'une légèreté pleines de désinvolture. Les thèmes de *Sabatino*, de *Prosérpine*, de l'*Aspiration à l'amour*, de l'*Amour vrai*, de l'*Amour repoussé* se succèdent à l'orchestre, commentant en quelque sorte psychologiquement les états d'âme des personnages.

Sabatino parti, Proserpine, dans un court monologue d'une déclamation superbe, souligné par le motif qui lui est propre et par celui de l'*Aspiration à l'amour*, laisse, pour la troisième fois, échapper sa rancœur. L'homme qu'elle aime en secret vient de l'insulter!! Son désespoir ne connaît plus de bornes.

> Je suis riche! ô dégoût de l'amour acheté!
> Riche! qu'il passe un pauvre, et, s'il veut, je me livre!
> Un mendiant!

Son vœu va être exaucé. Des serviteurs surviennent, poussant devant eux un homme en haillons. C'est un nommé Squarocca, bandit de la pire espèce, qui vient d'être surpris en train de voler. Une idée folle passe par la tête de Proserpine. A tous les seigneurs, qui la tiennent sous le joug d'infamie, elle va rendre mépris pour mépris. Un rapide dessin (p. 58, m. 3 et 4),



silhouette la figure de Squarocca.

La scène qui suit est d'une amusante fantaisie. Très difficile à traiter musicalement, elle a inspiré néanmoins à Saint-Saëns une des pages les plus réussies de sa partition.

Le sévère auteur de tant d'œuvres du genre le plus élevé a, fait curieux à noter, un goût prononcé pour les plaisanteries musicales. Le *Carnaval des animaux*, *Gabrielle de Vergy* ont depuis longtemps révélé à ses intimes ce petit côté de sa haute personnalité. La délicieuse partitionnette de *Phryné* l'a fait connaître au public; certaines scènes de *Proserpine* pouvaient déjà le faire pressentir.

Mais revenons au bandit et à la courtisane, que nous avons laissés en tête-à-tête. Cette dernière interroge Squarocca. Que préfère-t-il? un palais ou une prison, le vin de Syracuse ou une eau croupie, un car-

(1) Ce thème découle de celui de Proserpine. On pourrait, à la rigueur, le considérer comme une forme abrégée de ce dernier. Cependant, la façon dont il est employé, rend préférable de l'admettre comme un motif distinct En réalité, il apparaît pour la première fois page 45, mesures 10 et 11.

can de fer à son col ou les bras d'une jeune femme? Squarocca, d'abord étonné, finit par répondre cavalièrement : *Vous m'embêtez, Madame!* (1) Mais Proserpine lui fait comprendre qu'elle ne plaisante pas : *Dis! le carcan ou moi.* Le bandit n'hésite pas. Elle lui prend le bras pour la fin de la fête. Un ravissant accompagnement, plein d'une spirituelle délicatesse, rehausse encore cette curieuse scène.

Les invités sortent du palais et envahissent de nouveau les jardins. Quelle n'est pas leur stupéfaction en voyant l'étrange compagnon de leur belle hôtesse. Charmante aussi cette scène et traitée avec un entrain qui ne tombe jamais dans la vulgarité. Tout à coup, le nom de Sabatino frappe l'oreille de Proserpine. Deux seigneurs parlent du mariage prochain de leur ami avec la sœur de Renzo. A ces mots, qui la frappent au cœur, Proserpine pâlit. L'infâme! et, tout à l'heure encore, il osait... Ah! elle se vengera!

PROSERPINE (à Squarocca)

... Tout te doit être égal,
Le bien comme le mal.

SQUAROCCA

Je préfère le mal.

PROSERPINE

Puis-je te demander une preuve de zèle?

SQUAROCCA

Lorsque vous m'avez pris, j'ai dit : elle est trop belle
Pour ne pas exiger quelque chose de laid!
S'il ne faut que tuer, comptez sur mon stylet.

Mais, pour l'instant, c'est l'heure de l'orgie. Le finale, espèce de *brindisi*, exposé par Proserpine, repris par le chœur, est d'une inspiration commune, qui détonne dans cet acte d'une si rare distinction d'idées. C'est une tache malheureuse. Il est regrettable que l'auteur, pour sa nouvelle version, n'ait pas songé à remanier ce passage, seule partie vraiment faible de l'œuvre.

(*A suivre*) ETIENNE DESTRANGES.

(1) Je ne sais quels scrupules ont fait changer dans la nouvelle partition ces mots par ceux-ci : *Finirez-vous, Madame?*



FALSTAFF

Comédie lyrique en trois actes et six tableaux, poème de A. BOÏTO, musique de G. VERDI Première représentation, en France, à l'Opéra-Comique de Paris, le mercredi 18 avril 1894 (1).



APRÈS la première représentation de *Don Carlos*, qui eut lieu à l'Opéra de Paris le 11 mars 1867, Georges Bizet écrivait les lignes suivantes : « Verdi n'est plus Italien; il veut faire du Wagner... il a abandonné la sauce et n'a pas levé le lièvre. Cela n'a ni queue ni tête. Il n'a plus ses défauts, mais aussi plus une seule de ses qualités. Il veut faire du style et ne fait que de la prétention... C'est assommant... four complet, absolu. L'exposition prolongera peut-être l'agonie, mais c'est une bataille perdue. Le public surtout est furieux. Les artistes lui pardonneront peut-être une tentative malheureuse *qui prouve, après tout, en faveur de son goût) et de sa loyauté artistique.* Mais le bon public était venu pour s'amuser... et je crois qu'on ne l'y repincera pas... La presse sera mauvaise ».

Nous n'avons certes pas la prétention d'affirmer que *Don Carlos* ait été un des meilleurs ouvrages de Verdi; mais on pressentait déjà dans la manière du maître un changement de front qui, selon nous, prouvait sa grande et haute intelligence. Il n'a pu rester indifférent au mouvement très accentué qui s'est accompli dans l'art musical; il ne pouvait songer à revenir en arrière. Au sommet de la gloire, il aura imprimé à ses nouvelles créations un essor nouveau, noble exemple donné à tous les compositeurs, à quelque nationalité qu'ils appartiennent. *Don Carlos, Aïda*, le *Requiem*, *Otello* et *Falstaff* en sont une preuve éclatante. Quant à faire du Wagner, comme l'écrivait Bizet, il n'y a jamais songé... Il a

(1) La première représentation de l'œuvre a eu lieu à Milan, le 9 février 1893.

su garder sa personnalité en la rajeunissant. N'est ce pas lui qui, du reste, adressait ces lignes intelligentes à Hans de Bülow : « Puisque les artistes du nord et du sud ont des aspirations différentes, parfait! Qu'ils se distinguent les uns des autres. Tous devraient s'attacher à demeurer fidèles au caractère de leur nationalité comme Wagner l'a si bien dit. Combien vous êtes heureux de pouvoir vous dire les fils de Jean-Sébastien Bach! Mais nous? Nous aussi, qui sommes les fils de Palestrina, nous avons eu jadis une grande école qui était bien la nôtre. *Elle est aujourd'hui abâtardie et menace de disparaître. Ah! si nous pouvions recommencer!* »

Verdi a recommencé à un âge où, le plus souvent, on reste stationnaire; il a eu sa seconde manière, et il suffit de comparer ses premières œuvres aux dernières pour voir à quels mobiles il a obéi. Mais si, s'inspirant des grandes lignes tracées par Gluck, Weber et R. Wagner, il est arrivé à écrire des compositions dans lesquelles l'orchestration joue un rôle important dans la peinture des principaux personnages et dans les situations du drame, — où les caractères eux-mêmes sont tracés avec le souci de la vérité, il n'a point modifié sa nature, son tempérament. Il appartient bien toujours à la race italienne. Chez lui, nulle appropriation de la phraséologie wagnérienne : on ne trouverait ni dans *Aïda* ni dans *Otello*, par exemple, une page rappelant le style, la couleur du maître de Bayreuth. C'est en cela que sa personnalité est restée tout entière.

Si Georges Bizet avait pu assister aux derniers triomphes du maître, il serait peut-être revenu sur un jugement porté trop hâtivement.

Rossini a eu son *Barbier*, Wagner ses *Maîtres Chanteurs*, Verdi devait avoir son *Falstaff*. Depuis longtemps déjà le maestro rêvait d'écrire un opéra comique. Après avoir feuilleté en vain le théâtre de Goldoni, il avait fait part de son désappointement à son ami Boïto qui, peu de jours après sa visite, lui apportait le livret de *Falstaff*, un Falstaff revu et corrigé « extrait des deux drames et des trois comédies de Shakespeare où figure ce personnage, un type spécial, vraiment comique et musical. »

M. Arrigo Boïto a tiré son *Falstaff* des *Joyeuses Commères de Windsor* et de plusieurs passages du *Henri IV* de Shakespeare. L'action, qui se déroule dans les *Joyeuses Commères* a dû être resserrée; c'est ainsi que nombre de personnages, tels que le juge de paix de campagne Shalow, Splender, cousin de Shalow, Page, William Page, Sir Hugh Evans, Nym, Simple, Rugby, Mistress Anne Page, ont été supprimés. Ont disparu également les jeux de mots, dont Shakespeare est coutumier et qu'il est presque impossible de traduire. La scène se passe à Windsor, sous le règne de Henri IV d'Angleterre.

Narrerons-nous le sujet des *Joyeuses Commères?* Qui ne le connaît et n'a suivi dans Shakespeare les mésaventures de sir John Falstaff?

C'est une véritable surprise que de voir un compositeur octogénaire créer une œuvre aussi voulue, aussi alerte, aussi pimpante. Car, ne vous y trompez pas, Verdi a considéré *Falstaff* comme un délassement : nous sommes en présence d'un véritable opéra bouffe, dans lequel l'action se déroule avec une rapidité vertigineuse, où la trame musicale d'une contexture très soignée, s'efforce d'envelopper intelligemment les paroles, où l'élément rythmique joue le rôle prépondérant. Aucune ouverture, aucun prélude; le mouvement scénique est d'une verve éblouissante et gravite autour de Falstaff, qui domine toute l'œuvre : personnage cynique, bouffon, sarcastique, couard, se laissant aller à ses vices qui l'engagent en des aventures où il est bafoué, mais se tirant souvent d'affaire par des mots plaisants. L'esprit italien s'y fait jour, mais revêtu d'une étoffe musicale autrement riche que celle du *Barbier de Séville*. On conçoit le grand succès que la partition a dû obtenir à Milan dans ce milieu si prompt à s'enthousiasmer pour les œuvres dans lesquelles domine l'élément bouffe. Ici, à Paris, tout en reconnaissant les hautes qualités du maître, on a regretté l'absence de morceaux de longue haleine;

les phrases sont écourtées, hachées, se modifiant presque continuellement. C'est un véritable kaléidoscope musical qui surprend un peu et où les effets de contraste ne sont pas assez accusés. Cette façon de procéder, très arrêtée de la part de Verdi, aurait pu engendrer une certaine monotonie, si la maîtrise n'eût été grande.

Ces réserves faites, que de jolies pages à signaler et, surtout, que d'intéressants détails d'orchestre à souligner !

Au premier acte, à l'hôtel de la Jarretière, la scène très comique dans laquelle Falstaff et ses acolytes se moquent des doléances du Dr Cains, — la psalmodie du mot *Amen* par Pistolet (Pistol) et Bardolphe, — l'accompagnement *pianissimo* et dans les notes aigues de la phrase « Si Falstaff s'étiole », — les *staccati* rapides des violons, lorsque le jeune Robin est chargé de porter les messages amoureux à Alice et à Meg, *staccati* dont le compositeur a fait un fréquent usage, dans le cours de la partition, pour peindre les mouvements rapides, — la tirade pétillante d'esprit de Falstaff sur l'honneur, admirablement rythmée.

Comme, dans le deuxième tableau du premier acte, les gentilles notes du hautbois (M. Gillet) se présentent heureusement, lorsque Meg et Alice lisent la lettre de Falstaff! Quelle gaîté dans tout ce caquetage des joyeuses commères, se promettant de duper le barbon ventru! Puis, comme contrepartie, la scène dans laquelle Bardolph et Pistol préviennent Ford des desseins de Falstaff contre son honneur et, à titre de contraste, la jolie scène d'amour (bien qu'un peu courte) entre Fenton et Nannette, la fille d'Alice Ford : « Lèvres de feu ».

Au second acte, nous sommes de nouveau à l'hôtel de la Jarretière. Il faut voir avec quelle componction bouffonne la malicieuse Quickly annonce à Falstaff la réussite de ses messages. Mlle Delna, avec ses belles notes de contralto, en donne une parfaite interprétation. Notons la chanson très caractéristique, accompagnée par le basson goguenard : « Va bon vieux John »; l'entrée de Ford se faisant présenter à Falstaff sous le nom de Fontaine; l'effet imitatif à l'orchestre des sacs d'écus déposés sur la table par le dit Fontaine; le comique musical de cette scène à deux personnages; et la rentrée pompeuse de Falstaff, revêtu d'un superbe vêtement, avec l'adorable phraséologie orchestrale.

Le deuxième tableau du second acte nous transporte en une salle de la maison de Ford. C'est la scène où Falstaff enfoui dans le panier à linge, pour éviter la poursuite et la colère de Ford, sera précipité dans la Tamise. N'y aurait-il dans ce tableau que l'air d'un rythme si curieux, chanté par Falstaff : « Quand j'étais page du sir de Norfolk », qu'il suffirait pour en assurer le succès. M. Maurel y a été absolument triomphant, et le public a réclamé le bis à grands cris. Toute cette course folle, vertigineuse de Ford et de ses amis à travers la maison, cherchant Falstaff, la terreur de celui-ci, son enfouissement dans le panier, ses suffocations, les doux épanchements de Fenton et de Nannette derrière le paravent ont été rendus avec une verve étonnante et un charme admirable.

Au début du troisième acte, Falstaff est assis devant l'hôtellerie de la Jarretière. Il donne libre cours à ses plaintes et raille ce monde abject, ce monde infâme. L'air « Va, bon vieux John », indiqué au deuxième acte, fait sa réapparition, mais sur un ton lugubre. Il y aurait à signaler, à titre de curiosité, la seule réminiscence qu'il soit possible de découvrir dans la partition d'un dessin orchestral, absolument wagnérien (page 270).

Mais Falstaff se laissera prendre au piège. Il se rendra, vêtu comme le chasseur noir, à minuit, au rendez-vous qui lui est donné par Alice dans la grande clairière du Parc Royal de Windsor. Et, là, Alice, Meg, Nannette, Ford, Fenton, Bardolph, Pistol et une troupe d'hommes et d'enfants, en costumes fantastiques, le soumettront à des épreuves terribles, le harcèleront, le piqueront de la pointe de leurs dards. Mais la supercherie sera découverte par Falstaff, lorsque Bardolph laisse tomber son capuchon. Tous se démasquent et, après une explosion de colère, le gros sir John, reconnaissant qu'il n'est qu'un âne, s'en tirera

par une boutade en déclarant que tous ces bons bourgeois n'ont pas un grain d'esprit et que c'est lui qui leur a donné l'occasion de s'amuser. Puis, sur un joli menuet à 3/4, on s'apprête à célébrer l'hymen de la *Reine des bois*. Ford finit par consentir à l'union de Fenton et de sa fille Nannette. Le chœur final, en motif fugué, « Le monde est une farce », termine gaiement ce dernier tableau, que G. Verdi a peint avec les plus vives couleurs.

* * *

Parmi les interprètes, il faut citer en première ligne M. Maurel, qui s'est absolument incarné dans le rôle de Falstaff et lui a donné un relief saisissant, puis Mlle Delna, qui a mis ses belles notes de contralto et sa verve au service du personnage de Mistress Quickly.

Après, nous aurions à signaler Mme Landouzy dans le rôle de Nannette, Mlle Grandjean, lauréate du Conservatoire dont la voix est vibrante, peut-être un peu forcée, Mlle Chevalier (Meg Page), M. Soulacroix, qui donne une bonne allure à Ford, et enfin MM. Clément, dans le rôle un peu effacé de l'amoureux Fenton, — Belhomme, Barnolt et Carrell.

Les décors, signés Jambon et Thomas, sont charmants, surtout celui représentant la clairière de la forêt de Windsor, qui rappelle telle partie du Bas-Bréau de la forêt de Fontainebleau.

Nous aurions à faire des réserves pour les costumes des personnages-femmes, qui sont peu gracieux.

Quant à l'orchestre, il a été tout à fait remarquable sous la direction de M. Danbé. Toutes les intentions de l'auteur ont été rendues avec une perfection sans égale.

Signalons une innovation des plus heureuse, due à l'initiative de G. Verdi. A la répétition générale la presse seule avait été admise; quelques dilettanti seuls avaient pu se glisser à travers la porte entrebaîllée.

Une ovation chaleureuse a été faite, à la répétition générale et à la première représentation, à G. Verdi, qui porte le poids de ses quatre-vingts ans (1) avec une légèreté absolument extraordinaire.

HUGUES IMBERT.

(1) G. Verdi est né le 9 octobre 1813 à Roncole, près Busseto (Italie).

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

D'APRÈS la correspondance de Robert Schumann, ce fut dans le cours de l'année 1851 qu'il s'occupa de traduire en musique la *Vie d'une rose*. Le poète Maurice Horn, de Chemnitz, avait adressé, en avril 1851, son poème au compositeur, qui résidait alors à Dusseldorf. Le 21 avril, Schumann lui accusait réception de son ouvrage, dont il louait les idées fraîches et gracieuses, mais où il aurait voulu, à juste titre, rencontrer des situations plus dramatiques. Des changements s'imposaient et le musicien les indiquait au poète. Dès le mois de juin, la composition était très avancée; car le maître écrivait à Maurice Horn, le 9 du même mois, pour réclamer une nouvelle modification; il désirait qu'après la mort de Rose, l'héroïne fût changée non en rose, mais en ange, afin que la partition se terminât par un chœur de séraphins. La progression de : rose, jeune fille et ange lui semblait plus poétique et « plus conforme à cette transmutation des âmes dont nous rêvons tous si volontiers ». Il parlait déjà de faire exécuter cette idylle en petit comité, ce qui eut lieu, en effet, à bref délai, puisque sa lettre du 29 septembre 1851 apprend au poète que la *Vie d'une rose* avait été donnée, il y a quelques mois. On avait été forcé de recourir à M. Ernest Koch, de Cologne, pour l'interprétation de la partie de ténor.

En raison de la simplicité du sujet, Schumann

n'avait d'abord écrit qu'un simple accompagnement de piano; mais, sur l'instance de ses amis, il se décida à entreprendre l'orchestration, afin de donner à l'œuvre une publicité plus étendue. Ce travail l'avait un peu effrayé au début, eu égard à son état de santé, qui laissait, on le sait, vivement à désirer. La maladie nerveuse qui le torturait, avait fait de nouveau son apparition en cette fin d'année 1851 ; aussi, ce ne fut qu'au mois de décembre qu'il envoyait à Maurice Horn la partition entièrement terminée et gravée. « Le titre est un chef-d'œuvre de gravure, disait-il ; vous m'en voyez tout ravi ».

La *Vie d'une rose*, légende en deux parties, écrite pour soli et chœurs, porte le nº 112 des œuvres et fut exécutée pour la première fois en public le 5 février 1852, aux concerts de Dusseldorf. Nous ne croyons pas qu'elle ait été donnée bien souvent en France; nous nous rappelons, toutefois, une exécution intégrale aux concerts du Grand-Hôtel, le 22 mai 1873, sous la direction de Danbé. Les soli étaient tenus par MM. Nicot, Solon, E. Masson et Mlles Edma Breton, Marie Lhéritier, Alice Bernardi.

La Société l'Euterpe, qui s'est tout particulièrement consacrée à la vulgarisation des œuvres du maître de Zwickau, a donné, le 12 avril 1894, à la salle Erard, sous la direction de M. A. Duteil d'Ozanne, une audition complète de la *Vie d'une rose*. Bien que l'orchestre fût réduit au double quatuor, auquel était adjoint le piano, l'attrait et le charmant coloris de cette idylle musicale ont pu être appréciés.

Ecrite dans une forme et une expression analogues à celles du *Paradis et la Peri*, mais plus champêtres, la *Vie d'une rose* renferme des parties absolument belles : on n'aurait qu'à citer le beau chœur funèbre (nº 8 de la partition), le chœur des Elfes (nº 10), qui donne l'impression légère et éthérée de l'atmosphère du monde des fées, le chœur (nº 15) que traverse un écho de la musique de Weber, le duo ravissant entre la Rose et Max (nº 17), la mélopée et scène finale, d'une impression si intense, et tant d'autres pages d'une venue merveilleuse.

Le livret, malheureusement, malgré les changements introduits par Robert Schumann, manque d'intérêt; il est un peu vague, incolore. Il a fallu toute la maîtrise du musicien pour arriver à dominer le sujet. La traduction française de Victor Wilder n'est pas faite pour atténuer les défauts du texte original, au contraire : le plus souvent, les paroles s'adaptent de la façon la plus inhabile à la musique.

Dans son *Etude* sur Robert Schumann, Léonce Mesnard résumait dans les lignes suivantes son impression sur l'œuvre :

« Le *Pèlerinage de la rose* est comme un attrayant *compendium* de presque toutes les variétés du lyrisme familier à Schumann, qui s'y allient sans discordances en se tempérant l'un par l'autre. L'action y sert de cadre à une succession de petites scènes, qui tiennent de l'ode et de l'hymne, de l'églogue et de l'élégie. Le langage qui se parle au pays des fées s'y marie, sans disparates et sans mésalliances, avec le style populaire, que notre compositeur aime à mettre en avant, comme une garantie et une protestation contre le pédantisme de l'école, les élégances raffinées, la grimace et la contrefaçon larmoyante des hautes tristesses, qu'une sorte de droit divin fait régner sur les âmes choisies. »

Il est impossible de donner une synthèse plus précise et plus poétique d'une conception où l'idéale pitié se fait jour à travers la bonhomie rustique.

Les chœurs de l'Euterpe ont fort intelligemment rendu le côté tour à tour pittoresque et sentimental des ensembles vocaux. Les soli ont été convenablement interprétés par Mlles Catala, M. Servier, G. Ebstein, M. Ducamp, Rémy, Mmes Enoch, Joussen et MM. Battaille, Millot et Damad. HUGUES IMBERT.

⚜

Le troisième concert d'orgue de M. Guilmant était des plus intéressants : le programme se composait presque en totalité de nouveautés, c'est-à-dire de morceaux qui n'avaient pas encore été entendus aux délicieuses séances données par l'organiste de la Trinité. Les fragments de Bach et de Hændel ont été applaudis comme de coutume, grâce à une exécution qui atteint la perfection. Il y avait également plusieurs morceaux d'auteurs modernes; parmi ces derniers, il faut citer particulièrement deux ravissantes pièces (*Berceuse* et *Scherzo*) de Samuel Rousseau, qui ont obtenu un succès étourdissant, — et, sur l'insistance du public, — il a fallu redire la *Berceuse*, qui est d'ailleurs charmante et méritait bien l'accueil qu'on lui faisait. Citons encore la *Sonate* pour piano, orgue et instruments à cordes de Michel Rosen, très bien enlevée par Mlle Thérèse Duroziez, M. Guilmant et l'orchestre de M. Gabriel Marie, et le grand chœur en *fa* (op. 18) de H. Deshayes, qui clôturait la séance.

M. de Vroye, dont le talent de flûtiste est

connu de tous, a joué avec l'orchestre la scène des Champs-Elysées d'*Orphée* de Gluck, et, avec Mlle Fanny Lépine, l'air d'*Orlando* de Hændel, où la cantatrice a développé des qualités dramatiques de premier ordre : les deux exécutants ont partagé les applaudissements.

— Jeudi dernier 19 avril, au quatrième et dernier concert de la saison, M. Guilmant nous a fait entendre deux cantates de Bach en entier, avec les Chanteurs de Saint-Gervais pour la partie chorale. Le succès a été triomphal.

H. Dubief.



L'indépendant génie de Grieg ne nous semble pas s'être trouvé très à l'aise dans la combinaison instrumentale du quatuor à cordes exécuté au concert de M. Lefort. Certains desseins mélodiques exigeraient, pour mieux sortir, les timbres variés de l'orchestre; certaines successions harmoniques, qui sonneraient vigoureusement au piano, sont un peu dures sous les archets... Ces réserves faites, le quatuor de Grieg brille par mille qualités charmantes. MM. Lefort, Giannini, Tracol et Casella s'étaient donné la tâche de les révéler au public dans leur dernier concert : ils y ont peu réussi. L'interprétation était faible. Accents mal placés, rythmes hésitants, sonorités mal soutenues, phrases musicales mal dites, et des archets comme des râpes! — Mettons cela sur le compte d'*études insuffisantes*. M. Lefort et ses partenaires n'ont sans doute pas bien mesuré les difficultés qu'ils avaient à vaincre. Ils ont d'ailleurs pris une revanche immédiate en exécutant d'une façon très satisfaisante un quatuor avec piano de Widor. L'écriture de cette composition est habile, le style n'est point vulgaire; mais les thèmes sont pauvres, et il faut regretter un emploi continuel de dissonances grises, n'ayant ni charme ni profondeur. La partie de piano, admirablement tenue par l'auteur est techniquement intéressante ; signalons aussi les broderies délicates du scherzo et l'allure véhémente du finale.

Mlle Marcella Pregi, douée d'une voix très ample, doit se méfier d'une tendance à forcer un peu les effets; elle interprète néanmoins dans un assez bon sentiment deux *Lieds de France* qui comptent parmi les meilleures inspirations de Bruneau. M. Lefort phrase avec beaucoup de goût et de finesse la *Berceuse* de Fauré, du Fauré première manière, un peu « morceau de salon », mais toujours distingué.

Pour terminer la séance, deux mouvements du « 76e quatuor » du fécond Haydn. Cette bonne vieille musique, facile et spirituelle, apporte une impression de délassement.

Rayval.

M. Verdi, a assisté dimanche dernier au concert du Conservatoire, où une loge lui avait été réservée. Lorsque l'illustre compositeur s'est montré aux côtés de M. Ambroise Thomas, le public l'a chaleureusement acclamé. Le concert a marché d'une façon superbe, et l'auteur de *Falstaff* a donné, à plusieurs reprises, le signal des applaudissements.

A la fin du concert, il a fait adresser toutes ses félicitations à M. Taffanel, l'excellent et consciencieux chef d'orchestre.

BRUXELLES

Le *Mort*, mimodrame tiré du roman de Camille Lemonnier, par M. Paul Martinetti et abondamment orné de musique symphonique par M. Léon Dubois, a reçu, vendredi soir, un accueil très brillant à l'Alcazar. Monté avec beaucoup de soin, avec des recherches décoratives intéressantes et un réel souci d'art, ce *Mort* fera certainement courir tout Bruxelles. Les frères Martinetti y sont admirables d'expression et de caractère. Leur art si souple et si vivant sauve ce qu'il y a d'un peu lourd dans cette pantomime à prétentions pychologiques et musicales.

La direction de l'Alcazar n'a pas hésité à renforcer considérablement l'orchestre pour l'exécution de la partition de M. Léon Dubois. Celle-ci est une œuvre considérable, elle constitue un très grand effort et elle a quelques parties bien venues, entre autres la musique qui accompagne le lever du jour (premier acte), les rondes de la noce au deuxième acte, enfin l'introduction du troisième acte, d'un beau caractère soutenu; mais, dans l'ensemble, elle est infiniment trop touffue et trop chargée pour un scenario de drame mimé. Il y aura peut-être lieu d'y revenir.

M. K.



La séance consacrée samedi dernier par Mme Marie Jaëll à l'audition de quelques œuvres de Liszt nous a révélé une complète transformation du talent de la célèbre pianiste. Est-ce sa « Méthode » qui a renouvelé son jeu, est-ce son jeu renouvelé qui lui a dicté cette méthode, très appréciée de ses pairs au point de vue des enseignements du toucher? Toujours est-il que cette audition nous a montré une nouvelle

Marie Jaëll, en possession d'une virtuosité souveraine, harmonique et souple, possédant la force et la délicatesse, reliant les extrêmes avec un charme infini et imposant magistralement au clavier calomnié par Reyer cette variété de timbres qui caractérise l'école moderne du piano.

Cette variété étant proprement la création de Liszt, il est naturel que son œuvre attire ses émules, d'autant que le maître leur a laissé à résoudre maint problème dont il n'a pas livré le secret. L'œuvre est là, avec sa note mystérieuse et troublante; on en devine le caractère, mais les moyens d'exécution ne se transmettent pas aussi sûrement qu'on le suppose par la seule tradition; il s'agit de les retrouver, de les réinventer. Et c'est ce qui a fait l'intérêt de cette séance. Les *Jeux d'eaux à la Villa d'Este* notamment et *Au bord d'une source* ont donné à l'auditoire cette sensation des murmures et des poussières liquides que Liszt a voulue et qui se fige sous des doigts moins légers, moins subtils que ceux de la brillante interprète. Quant à la *Valse de Méphisto* qui lui est dédiée, Mme Marie Jaëll en a fait tout un poème d'audace infernale et d'ironie étincelante qui entraîne et subjugue. Ce qui ne l'a pas empêchée de donner beaucoup de grâce à la Berceuse, extraite de l'*Arbre de Noël*, et d'exprimer délicieusement la poétique mélancolie du *Mal du pays*.

Le succès de la remarquable artiste a été des plus vifs et des plus légitimes. C. T.

⚜

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que les directeurs du Théâtre de la Monnaie, dans les engagements d'orchestre pour la prochaine saison, ont introduit une clause interdisant aux musiciens de prêter leur concours à aucun concert autre que ceux du Conservatoire. Le but est clair, c'est d'empêcher, dans une certaine mesure, le recrutement de l'orchestre des Concerts populaires. Il n'y en a pas d'autres. Nous nous abstenons, pour le moment, de toute appréciation, en attendant la confirmation de cette étrange nouvelle.

⚜

MM. Stoumon et Calabresi paraissent vouloir tenir compte des bons avis que leur donne la presse.

Ils viennent de faire remettre à l'étude les chœurs et les rôles de *Richard Cœur de Lion*, comprenant enfin, que le chef-d'œuvre de Grétry n'avait pas reçu l'exécution qui lui convenait. Ils auraient peut-être mieux fait de s'en apercevoir avant la reprise, et de ne pas attendre que la presse et le public leur indiquent les lacunes d'une exécution bouffonne.

⚜

Brillante, très brillante reprise du *Petit Duc* aux Galeries. Si on avait quelque peu oublié le sujet de l'opérette, la charmante musique de Ch. Lecocq avait conservé de fervents admirateurs. Livret et partition sont restés jeunes, hâtons-nous de le dire, et le duo des professeurs, la leçon de solfège, la chanson de la paysanne ont retrouvé le succès de jadis.

Jamais, il est vrai, Petit Duc n'a été mieux accueilli aux Galeries, que Mme Bouit incarnant à ravir son élégant personnage. Artiste irréprochable, jolie voix, diction juste, gracieuse personne, elle possède, par dessus tout cela, un enjouement communicatif et une gaîté entraînante, qualités qu'on ne peut assez apprécier, en ces temps d'ibsenisme maussade et envahissant. A côté d'elle, Mme Fournier maintient allègrement les anciennes traditions de l'opérette bouffe. Elle fait une maîtresse de pension très amusante. Mlle Libra est une petite duchesse très gentille. M. Hérault un professeur militaire un peu solennel, mais chantant bien, et M. Lespinasse, un pédant plein de fantaisie. En somme, excellente reprise et grand succès d'interprétation. N. L.

La quatrième et dernière séance de musique de chambre pour intruments à vent et piano, donnée par MM. les professeurs du Conservatoire aura lieu aujourd'hui 22 courant, à 2 heures de l'après-midi, avec le gracieux concours de Mlle Irma Sèthe, du quatuor Isaye et de MM. Marchot, Danneels et Sisseneir. On y entendra pour la première fois au Conservatoire, le beau quatuor de César Franck, puis Mlle Sèthe exécutera six duettini de Benjamin Godard, pour deux violons avec son maître Ysaye. La séance se terminera par la première exécution à Bruxelles de l'Octuor pour deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor, basson, de Schubert.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Le quarante et unième concert populaire, qui s'est donné au Théâtre-Royal, a paru particulièrement intéressant par le fait qu'on y a exécuté la nouvelle œuvre de M. Jan Blockx, *Saint Nicolas*. Voici de la musique vraiment descriptive, genre pour lequel notre concitoyen paraît posséder des qualités spéciales. S'il

ne dépeint pas les passions humaines en des lignes larges et émouvantes, il faut dire aussi qu'il s'agit d'une pantomime, et, étant donné un sujet relativement restreint, il est vraiment curieux de constater le parti qu'en a su tirer M. Jan Blockx.

Malgré le succès bruyant que l'on a fait autour de *Milenka*, nous est avis que le compositeur révèle, dans sa nouvelle œuvre, des qualités plus sincères. L'orchestration y est surtout fine et originale.

Inutile d'insister sur l'exécution de *la Mer*, l'œuvre de Gilson ayant été souvent exécutée ici Nous réserverons plutôt une appréciation pour une scène dramatique de E. Wambach, *Frédégonde*, chantée par Mlle Levering. L'auteur y décrit les sentiments d'exaltation farouche que ressent cette femme barbare, au moment où, triomphante, elle va suivre Hilpéric, son futur époux, au bois sacré. Musique largement conçue et d'une orchestration serrée.

L'Opéra-Flamand vient encore de donner le *Vaisseau-Fantôme*, le succès de la saison. Nos artistes s'y font remarquer par un désir sincère de réaliser le côté caractéristique des héros wagnériens. MM. Fontaine et Baets y réussissent pleinement. Quant à Mlle Levering, qui a abordé le rôle de Senta avec une vaillance toute juvénile, nous lui conseillons, avant tout, de songer moins aux effets de voix et davantage à la vérité de l'accentuation dramatique. Les points d'orgue, dont la cantatrice abuse, ne sont pas plus à leur place dans Weber que dans Wagner. Or, M. Keurvels étant un chef d'orchestre trop consciencieux pour se courber devant les caprices des chanteurs, ceux ci auraient tort, vu leur peu d'expérience, de vouloir introduire des effets de mauvais goût dans des œuvres aussi parfaites. Artiste distinguée et digne de tous éloges, nous espérons que Mlle Levering acceptera ces remarques comme autant de conseils sympathiques. A. W.

BRUGES. — L'antique cité flamande, qui se laissait entraîner dans un courant civilisateur français, vient de rouvrir ses portes à l'art national flamand, en donnant la *Charlotte Corday* de Peter Benoit. Cette rénovation est due aux efforts d'hommes énergiques et convaincus, à la tête desquels nous citerons M. Sabbe. Aussi le succès a-t-il dépassé toutes les espérances, car l'élégante salle de spectacle était occupée jusqu'à la dernière place.

Nous avons surpris des discussions animées sur les qualités de l'œuvre, qui paraissait, chose étonnante, désorienter ce pubic par trop familiarisé avec les productions énervantes de Massenet. Quelques-uns de feindre une surprise exagérée en rencontrant, à la place d'un opéra, un drame lyrique. D'autres de trouver que le compositeur aurait pu davantage souligner, de sa musique descriptive, le dialogue. Nous recommandons à ces derniers une audition de *Karel van Gelderland*, l'œuvre maîtresse, quoique discutée, du maître flamand.

Ces opinions, si diverses, n'ont point influé sur les applaudissements enthousiastes qui ont éclaté, à tout moment, dans la salle. L'ouverture, où Benoit dépeint avec un réalisme effrayant la progression lente, mais impitoyable, de cette terrifiante révolution, a produit une profonde impression. Le monologue de Marat, la scène du bal et celle de la révolution sont autant de pages typiques, destinées à immortaliser le nom de Benoit. Les interprètes anversois y ont rarement mis autant de vérité d'expression. Aussi le public brugeois a-t-il fait à ceux-ci une réception des plus flatteuses.

L'orchestre, sous la direction nerveuse de M. E. Keurvels, a été en tous points excellent. En un mot, c'est un plein succès.

Souhaitons autant de bonheur à M. Fontaine, qui vient, lundi, donner une représentation du *Freischütz*. Puisse cette seconde épreuve aider à convaincre les habitants de Bruges combien mâle et énergique est la langue de leurs ancêtres.

A. W.

GAND — Le second concert d'abonnement du Conservatoire a eu lieu samedi dernier, 14 avril, avec le concours d'un violoniste allemand, M. G. Hollænder. Le programme comprenait de Beethoven, la huitième symphonie (en *fa* majeur) et un concerto pour violon et orchestre (en *ré* majeur). La symphonie au menuet, si difficile au double point de vue des nuances d'intensité et de mouvement, à été suffisamment fouillée par l'orchestre de M. Samuel : l'allegretto scherzando nous a paru un peu trop haché, trop cahotant, le rythme trop fortement accentué. Le prélude de *Tristan et Iseult*, le *Siegriefd-Idyll* et la page d'étourdissante fantaisie qui s'intitule ouverture du *Carnaval romain* ont été également bien rendu, par la symphonie du Conservatoire, fort en progrès décidément.

M. Hollænder est un virtuose dans toute la force du terme. Le concerto de Beethoven et un *Adagio* de sa composition ont mis en parfaite lumière la souplesse et la précision de son archet comme le *Perpetuum mobile* de Ries a fait pleinement valoir ses qualités point banales de vélocité. Le Beethoven, en particulier, semblait très étudié, l'interprétation très consciencieuse et fouillée. Comme auteur, M Hollænder sait certainement son métier, et son *Adagio* est vraiment une page bien faite.

Au Cercle artistique et littéraire, mercredi soir, une audition de la section instrumentale. Un quatuor et un quintette d'amateurs ont interprété du Haydn (op. 77), exquis de grâce fraîche, du Brahms (op 111), de plastique austère et de mélancolie contenue, le ravissant quintette (op. 81) de Dvorak. Un baryton également amateur, M. J. Dubois a recueilli de nombreux bravos pour son interprétation de deux airs de Gluck *(Iphigénie)* et de Sac-

chini *(Œdipe)*. La voix est chaude et souple, la diction un peu empâtée, un peu lourde, un défaut belge que l'exercice et le travail peuvent faire disparaître. En somme, excellente soirée qui nous a enchanté. Les amateurs de musique, à Gand, en ont si peu de semblables ! L. D. B.



LIÉGE. — Huit années se sont écoulées déjà depuis le concert où la brillante et fougueuse pianiste Marie Jaëll faisait admirer, dans notre Conservatoire, sa transcendante virtuosité et sa haute compréhension dans le concerto en *mi* bémol de Beethoven.

Depuis, une étonnante transformation s'est opérée dans le jeu de l'artiste, car à ses facultés primitives de puissante énergie, elle a ajouté des qualités de charme, des accents de caressante douceur.

Mme Marie Jaëll a consacré son récital à des œuvres choisies, avec un discernement parfait de gradation et d'effets, dans la musique de piano de F. Liszt, dont elle est, sans conteste, une des plus complètes interprètes, tant par son prodigieux mécanisme, sa mémoire infatigable, que par sa pénétration toute spéciale de l'esprit d'improvisation inhérent souvent aux conceptions de son maître préféré.

A la demande de M. Th. Radoux, l'obligeante artiste avait, au début de la séance, exécuté la sonate en *ut* dièse (op. 27) de Beethoven, et s'était efforcée de ramener son jeu vigoureux à la simplicité du sublime adagio, puis de contraster, en donnant libre cours à son impétuosité dans le finale emporté.

L'auditoire tout spécial de pianistes et d'artistes a marqué à l'éminente virtuose toute son admiration. A. B. O.

VERVIERS. — Seconde soirée de musique de chambre dans une société particulière. Quartettistes : MM. L et J. Kefer, A. Voncken et A. Massau. Quatuor op. 29 de Schubert, triste et presque naïf dans sa petite évolution, — plaintif dans la première partie, doux dans l'andante et folâtre dans la deuxième partie, folâtre avec colère parfois, portant bien le cachet de jeunesse de tant d'œuvres de Schubert. *Andante quasi variationi* du quatuor en *fa* (op. 41) de Schumann, une des belles pages de la musique de chambre, d'une grande intensité et douceur d'expression; exécuté avec une respectueuse simplicité et une profondeur d'interprétation émouvante, cet andante a été admirablement écouté et compris. Fragments du joli quatuor en *sol* de Grieg, que le public apprécie toujours.

Solistes : MM. Longtain, baryton, qui a très bien rendu une des pages les plus expressives du rôle d'Hamlet et l'air de la *Jolie Fille de Perth*, et Mlle Delgoffe : belle et forte voix d'alto, toujours en progrès. Soirée trop courte au gré de tous.

Au Cercle d'Amateurs, intéressante soirée musicale avec le concours de MM. Mativa, flûtiste, Gérôme, bassoniste, Lejeune, corniste, Debefve, pianiste, tous quatre professeurs au Conservatoire de Liége; de MM. Maggi, clarinettiste, et Fliessen, hautboïste. Tous bons et sérieux artistes. M. Gérôme, bassoniste, est absolument remarquable à la fois comme virtuose et comme musicien de goût. M. Lejeune a un beau talent de corniste. C'est dans la musique moderne, où la couleur l'emporte sur la ligne, que cet ensemble a été le plus brillant et nous a le mieux plu. Dans la musique classique, faite de dessin, de finesse de trait, et où la précision et la fusion des instruments sont des conditions presque capitales, les instruments en bois, même les plus rares et les meilleurs, remplacent difficilement les instruments à archet. Quoi qu'il en soit, excellente soirée dont il faut être reconnaissant aux directeurs du Cercle d'Amateurs.

Revue des Revues

M. Gaston Paris vient de publier dans la *Revue de Paris* une très belle étude sur *Tristan et Iseult*, à propos du drame de Richard Wagner. En quelques pages d'une critique à la fois très large et très sagace, l'illustre philologue français établit l'origine celtique de la légende, qui a été contestée récemment pour la philologie allemande. De preuves directes il n'y en a guère. Mais M. Gaston Paris examine le cadre de la légende, le *costume* des héros, le milieu où ils vivent, la barbarie de leurs mœurs, l'étrangeté de leurs amours. Cette étude lui permet d'affirmer, ainsi que j'ai cherché à le démontrer de mon côté, que l'histoire de Tristan fut pour la première fois contée par des conteurs bretons et qu'elle est bien une pure création du génie celte. Il montre ensuite les variantes apportées au récit primitif par les trouvères français et les profondes modifications que Wagner fit subir à ces légendes diverses pour composer son drame lyrique. Toutes ses observations ne sont point peut-être absolument justes, mais elles sont intéressantes venant d'une telle autorité. Nos lecteurs nous sauront gré de reproduire cette partie de l'essai de M. Gaston Paris.

Wagner a lu l'histoire de Tristan dans les traductions de Gotfrid et de ses continuateurs faites par Kurtz et Simrock, et il s'est enthousiasmé pour la donnée qui en est l'âme. Il a réduit

toute l'histoire à cette donnée elle-même, ramenée à ses éléments les plus simples et a élagué toute la frondaison touffue, toute la riche floraison qui s'épanouissait autour de la tige. A part cette simplification un peu excessive, qui donne à son drame, par endroits, quelque chose de contracté et d'elliptique, il a pratiqué plusieurs changements, que je n'ai pas ici à juger au point de vue du théâtre et de la musique, mais qui ne sont pas tous heureux au point de vue purement poétique (1).

Le premier acte, qui se passe sur le vaisseau où Tristan ramène Iseult d'Irlande en Cornouaille, est d'une puissance extrême et d'une vraie originalité : Iseult et Tristan s'aiment sans se le dire, sans le savoir ; Iseult croit n'avoir que de la haine pour l'ennemi de son pays, qui a tué son fiancé Morhout (c'est son oncle dans les poèmes) et qui l'emporte, otage de paix et proie du vainqueur, à l'époux inconnu dont il est le serviteur modèle. Elle veut partager avec lui un breuvage de mort, et c'est Brangien qui, ne pouvant se résoudre à exécuter l'ordre terrible, verse le breuvage d'amour, non moins sûrement, mais plus lentement mortel. Le vieux symbole de la légende, qui paraît forcément un peu puéril à des lecteurs et surtout à des spectateurs d'aujourd'hui, se rajeunit ainsi et s'imprègne d'une poésie nouvelle : toutefois, il est visible que, du même coup, il perd de son antique signification, et que, si Tristan et Iseult s'aimaient avant d'avoir vidé la coupe, elle n'est plus un emblème suffisant de la fatalité et de l'irresponsabilité de leur amour.

Le second acte consiste uniquement en trois scènes : l'entrevue des amants, où leur passion s'exprime d'une façon bien étrangère à la simplicité naïve des anciens récits, la survenue du roi Marc et ses reproches empreints d'une dignité touchante, la blessure de Tristan par son ennemi Melot, en qui Wagner réunit tous ceux qui, dans les vieux récits, conspirent contre le bonheur des amants. Ainsi, de ce qui forme une partie considérable de l'ancienne histoire, les ruses de l'épouse coupable et de son amant pour arriver à se voir en secret, les fréquentes surprises dont ils sont les victimes, leur séparation, leurs épreuves de tous genres, Wagner n'a gardé que ce résumé pour ainsi dire schématique. Assurément, une bonne partie de ces épisodes risquait de faire perdre au poème le ton pathétique où l'auteur, avec toute raison, voulait le maintenir : plus d'un tombait presque dans le domaine du fabliau; mais on peut regretter que la situation de deux êtres voués, par leur faute même, à la dissimulation et à la souffrance, soit à peu près complètement laissée dans l'ombre, et aussi que certaines parties profondément poétiques de l'histoire n'aient pas été renouvelées par le grand magicien de la musique moderne : quel parti n'aurait-il pas pu tirer de la vie des deux amants dans la forêt, quand, libres enfin des conventions et des lois qui étouffent leur amour, ils le laissent s'épanouir en pleine nature dans le concert des oiseaux et des fontaines, sous le toit des grands arbres et sur les tapis des mousses épaisses (1) !

Le troisième acte, malgré l'étonnante beauté du motif de la chanson du pâtre, évoquant dans l'âme de Tristan tous les souvenirs de sa vie et tous les pressentiments de sa mort, reste au-dessous de la conception légendaire. Tristan, dans celle-ci, meurt « de désir » quand il croit qu'il ne reverra pas Iseult ; chez Wagner, il meurt d'émotion en la revoyant : l'Iseult du moyen âge dit à son amant quelques paroles de suprême adieu et meurt ; l'Iseult moderne se relève pour adresser à Tristan mort un dithyrambe assurément très poétique, mais où la sombre philosophie qui est au fond de toute l'œuvre s'exprime un peu trop clairement. Le *nirvâna* dans lequel Iseult a soif d'anéantir sa « volonté de vivre » l'éloigne vraiment trop de Tristan pour la rapprocher de Schopenhauer : « Dans le retentissement — des ondes éthérées, — dans la respiration — du souffle du monde, — me noyer, — me perdre, — inconsciente, — suprême volupté ! » Telles sont les dernières paroles d'Iseult ; elles sont belles à leur façon, mais en quoi sont-elles d'une amante (2) ? J'aime mieux celles que lui prête Thomas, et j'aime encore mieux peut-être les quelques vers courts et secs d'Eilhart : « Quand la reine arriva sur la plage et entendit les cris de douleur, elle en eut le cœur serré : Malheur à moi aujourd'hui et toujours ! dit-elle, Tristan est mort ! Elle ne pâlit, ni ne rougit, elle ne pleura pas... Elle releva le drap qui le couvrait et recula un peu le corps ; elle ne dit pas un mot : elle s'étendit sur la couche à côté du preux et mourut aussitôt. »

L'œuvre de Wagner est animée depuis le commencement jusqu'à la fin d'un souffle haletant et comme fiévreux, qui en secoue la forme comme il en tourmente la pensée ; ses plus grands admirateurs reconnaissent qu'il y a dans l'effet qu'elle produit quelque chose de « pathologique ». Son poème est comme un torrent

(1) *A priori*, M. Gaston Paris se place ainsi à un point de vue erroné. Le drame de Wagner étant essentiellement une œuvre théâtrale et musicale, le point de vue poétique n'a qu'un intérêt relatif et secondaire. (N. de la R.)

(1) Cet épisode, quoi qu'en pense M. Gaston Paris, nous semble être du domaine de la poésie lyrique ou narrative plutôt que du domaine dramatique et théâtral. (N. de la R.)

(2) M. Gaston Paris oublie tout le début du chant de la mort d'Iseult où il n'est question que de Tristan ; par là même, « l'aspiration au néant » qui clôt son invocation a un sens restreint et précis qui n'est plus du tout « Schopenhauer ».

qui se précipite des montagnes pour s'engloutir presque aussitôt dans la mer, se heurtant avec violence contre les rochers et remplissant l'air de son écume et de son fracas. L'ancien roman était comme un fleuve par moments tumultueux, et courant aussi vers l'abîme fatal, mais s'épandant çà et là dans de riantes vallées, se glissant sous l'ombre sacrée des hautes forêts, s'élargissant par endroits en nappes ensoleillées. L'un et l'autre ont jailli de la même source, à laquelle ils doivent la force de leur courant, l'abondance intarissable et la saveur puissante de leurs eaux : l'amour, dont aucune œuvre humaine, en aucun temps, et en aucun pays, n'est aussi profondément pénétrée que la légende de *Tristan et Iseult.*

M. Gaston Paris examine aussi la question de l'amour dans *Tristan et Iseult,* qu'on pourrait appeler « l'épopée de l'amour adultère ». On sait qu'à ce point de vue, la légende a été taxée d'immorale, de même que le drame de Richard Wagner, par des moralistes moroses et superficiels. Voici ce que dit à ce sujet M. Gaston Paris :

La poésie lyrique, qui n'exprime ordinairement que l'aspiration amoureuse, peut s'appliquer à n'importe quelle forme de l'amour; mais l'amour conforme aux lois sociales ne peut fournir un thème à la poésie épique que dans sa première phase, avant la possession qui est son but, que cette possession se réalise ou ne se réalise pas. L'amour conjugal n'a pas d'histoire : une fois qu'elle a introduit les époux dans la chambre nuptiale, la poésie n'a plus rien à nous dire d'eux, et nous ne voudrions pas entendre ce qu'elle nous en dirait. *Roméo et Juliette,* le seul poème d'amour qu'on puisse opposer à *Tristan et Iseult,* semble offrir une preuve du contraire; mais le mariage des amants de Vérone, qui se cachent de leurs parents et du monde, et qui meurent à cause de ce secret même, se rapproche des amours défendus par son caractère furtif et son opposition aux devoirs familiaux. Si Roméo et Juliette avaient été mariés publiquement, ni la scène du balcon, ni celle du tombeau n'existeraient; et si même Roméo avait réussi à arracher Juliette à sa mort apparente, et l'emmener avec lui, leur histoire serait terminée là. L'histoire de la possession de deux êtres l'un par l'autre ne peut fournir un thème à la poésie que dans l'amour coupable, dans l'amour d'un homme pour la femme d'un autre, parce que cette possession, toujours précaire, toujours menacée, soit par les dangers extérieurs, soit par le changement ou la lassitude possible, toujours en conflit avec les lois sociales qu'elle contredit et avec les objections et les reproches qui sortent du cœur même et de la conscience des amants, fertile en incidents, en craintes, en surprises, en angoisses, en rapides enchantements et en déceptions amères, renouvelle perpétuellement l'intérêt et l'émotion, présente mille facettes changeantes à l'éclairage de la poésie et permet seule en même temps de montrer dans leur plein développement et dans leurs rapports variés le caractère et la façon d'aimer de l'homme et de la femme. C'est pour cela que l'épopée de l'amour adultère est en même temps la seule épopée de l'amour.

Mais l'amour adultère, quelle que soit son excuse, et par là même qu'il est en contradiction avec les lois inflexibles, bien qu'extérieures, qui régissent les sociétés, ne peut être le sujet d'un poème que s'il a un caractère tragique; autrement, il tombe dans la basse immoralité des fabliaux ou de certains romans, et cesse d'appartenir à la grande poésie. Pour cette poésie, l'amour adultère, qui ne peut, comme le fait l'amour conjugal, s'apaiser doucement sans s'avilir, ni se relâcher sans se dégrader dans son origine même, a pour condition nécessaire la souffrance et la mort de ceux qu'il a saisis. La souffrance, on vient de le voir, y est inséparable de la possession; la mort en est le seul dénouement possible, qu'elle soit volontaire ou imposée. La façon dont elle termine, dans notre légende, les joies et les douleurs des amants, est particulièrement poétique. Tristan a essayé de vivre sans Iseult : blessé loin d'elle, il guérirait si elle venait à lui, et meurt quand il doit renoncer à l'espérer; Iseult le trouve mort et meurt aussitôt : « Nous ne pouvons, dit-elle, vivre l'un sans l'autre, ni mourir l'un sans l'autre. » C'est cette mort des deux amants, présentée dès le commencement de leur aventure, et planant sur toute leur destinée, qui élève leur légende au-dessus des incidents parfois vulgaires dont elle se compose, et transforme l'histoire d'un égarement criminel en un poème plein de grandeur et de tristesse. Le vieux poète anglo-normand avait admirablement compris quel lien indissoluble existait entre le breuvage d'amour et la mort : « C'est notre mort que nous y avons bue », fait-il dire à Tristan, repassant les souvenirs de sa vie. C'est cette pensée que Wagner a saisie, et qui anime son drame d'un bout à l'autre : en partageant avec Tristan le breuvage d'amour, Iseult croit partager le breuvage de mort, et, de fait, il semble que l'un et l'autre aient été inséparablement mêlés. La mort, dans le poème de Wagner, est sans cesse invoquée par les amants, ses ailes noires les caressent dans la nuit où ils se cherchent, et elle apparaît dès leur première étreinte comme la divinité libératrice à laquelle ils se sont voués. L'alliance de l'amour et de la mort n'a jamais été plus intime que dans ce sombre drame, où la vie et le jour sont des ennemis et n'apportent que des douleurs.

A l'expression de pareils sentiments, la musique seule était parfaitement égale. Déjà, nous

l'avons vu, c'est enveloppée de musique que la légende de Tristan et d'Iseult avait passé des Bretons aux Anglais et aux Français; c'est transformée en musique qu'elle a repris de nos jours une vie nouvelle dans l'âme orageuse et profonde de Richard Wagner. C'est qu'il y a entre l'amour et la musique une intime liaison, qui les unit aussi tous deux à la mort : l'amour constitue et la musique exprime une même aspiration vers l'infini, que les paroles ne peuvent rendre, que la conscience même ne peut sentir clairement; l'un et l'autre éveillent en nous l'idée d'un bonheur au-dessus de nos forces, sinon de nos désirs, d'un bonheur que la vie ne peut réaliser; et, par conséquent, l'un et l'autre, en nous poussant à sortir des bornes étroites de notre personnalité passagère et conditionnée, suscitent impérieusement en nous la pensée de la mort, comme Leopardi l'a dit de l'amour dans des vers immortels, comme Sully Prud'homme l'a dit non moins splendidement de la musique :

> Ton chant s'évanouit comme un baiser qui tremble,
> Et sous tes doigts tendus, arrêtés tous ensemble,
> Expira le dernier accord :
> Et pâle, les yeux clos, la tête renversée,
> Stella, tu répondis tout bas à ma pensée :
> « Après la mort! après la mort! »

— A propos du récent concert dirigé au Châtelet par M. Hermann Levi, voici quelques lignes fort intéressantes de M. Paul Dukas dans la *Revue hebdomadaire*. On se rappelle que M. Hermann Levi y avait dirigé la huitième symphonie de Beethoven (dirigée également par lui à Bruxelles) et que bon nombre de critiques invoquèrent à ce propos la « tradition » d'Habeneck, qui prenait tel mouvement plus vite, tel autre plus lent. La *tradition d'Habeneck* est la *tarte à la crême* de la critique parisienne et des chefs d'orchestre en matière de Beethoven. M. Paul Dukas est à peu près seul à remettre les choses en leur place. Nous citons :

Il résulte des entretiens que Moschelès a eus avec Beethoven au sujet de ses symphonies, que le maître était absolument convaincu de la vérité du principe que Matheson avait énoncé dans son *Parfait Maître de chapelle*, à savoir que moins l'orchestre est nombreux, plus le mouvement doit être accéléré; et que plus on dispose d'un nombreux personnel, plus il faut modérer le mouvement. Rien n'est plus logique ni plus raisonnable.

Peu de nos chefs d'orchestre, d'ailleurs, ont lu Matheson, peu ont lu même Moschelès, dont les entretiens avec Beethoven au sujet de l'exécution de ses œuvres sont cependant du plus haut intérêt. Il est certain que M. Hermann Levi nous a donné dernièrement une exécution de la symphonie en *fa* absolument conforme aux intentions du maître, à en juger par les propos qu'il tint à Moschelès. Si nos chefs d'orchestre étaient mieux informés qu'ils ne le sont en général, si le public ne prenait pas la routine pour la vraie tradition, on eût été d'accord pour reconnaître que M. Levi nous avait simplement restitué la pensée de Beethoven. Eh! oui, le ralentissement des phrases d'expression qui a si fort étonné les auditeurs du Châtelet et qui donnait un si grand charme aux mélodies de la symphonie en *fa*, les mises en valeur inattendues des passages rythmiques, la subordination momentanée d'un groupe d'instruments à un autre, tout cela est dans Moschelès. Il ressort de la lecture de son livre que Beethoven désirait les nuances de mouvement non moins que les nuances d'intensité; et si l'on exécutait certaines de ses œuvres selon son vrai sentiment, les auditeurs crieraient au sacrilège : qui, par exemple, se hasarderait à jouer les quatre premières notes de la symphonie en *ut* mineur *lentement* et en *accentuant fortement le rythme*, cela non seulement au début de l'œuvre, mais à chaque apparition des points d'orgue? Beethoven, pourtant, désirait formellement qu'elles fussent jouées ainsi. On voit que, sans rien inventer en fait de mouvements et de nuances, il serait encore possible à présent de donner une interprétation originale et saisissante de ses symphonies.

Conclusion : Piochez les entretiens de Moschelès avec Beethoven.



NOUVELLES DIVERSES

Petite statistique de l'Opéra de Paris pendant l'année 1893 :

Wagner avec 2 ouvrages a été joué 60 fois; Saint-Saëns, avec 1, 35 fois; Vidal, avec 1, 29 fois; Meyerbeer, avec 4, 24 fois; Reyer, avec 2, 23 fois; Gounod, avec 2, 15 fois; Halévy, avec 1, 9 fois; Maréchal, avec 1, 9 fois; Fournier, avec 1, 8 fois; Verdi, avec 2, 7 fois; Donizetti, avec 1, 7 fois; Massenet, avec 1, 6 fois; Rossini, avec 1, 3 fois; Delibes, avec 2, 3 fois; Chabrier, avec 1, 2 fois; Ambroise Thomas, avec 1, 1 fois.

Les recettes de l'année se sont élevées à 3,296,474 francs, en augmentation de 131,727 francs sur l'année 1892. Le maximum a été atteint en mai : 326,494 francs. Le mois le plus faible a été le mois d'août: 201,386 francs.

A la fin de ce mois, aura lieu au théâtre de Zurich une série de représentations wagnériennes. Cette série commencera par *Rienzi* et

le *Vaisseau-Fantôme,* puis suivront *Tannhæuser* (vendredi 27 avril), *Lohengrin* (lundi 30 avril), *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs* étant fixés aux 4 et 7 mai prochain.

Le *Sigurd* de M. Ernest Reyer ne parait pas avoir réussi à Saint-Pétersbourg, où il a été donné par la troupe française de M. Mauriès. Voici ce qu'en dit le critique musical du *Journal de Saint-Pétersbourg :*

« Cette partition passe pour wagnérienne, sans doute à cause de la similitude du sujet de la pièce française avec celui des *Nibelungen*. Comme musique, il y a bien peu de points de rapport entre l'œuvre du compositeur parisien et celle du maître allemand. Dans *Sigurd*, on trouve des chœurs, des airs et des ensembles à effet, et le duo final, non dénué d'élan, s'éloigne on ne peut plus du style du patriarche (?) de Bayreuth.

« Ce qui frappe surtout dans *Sigurd*, c'est le manque d'unité de style. A côté de pages laborieuses et grises, il y en a (dans les parties chorales surtout) d'éminemment triviales sans parler des airs de Sigurd et de Brunehilde, qui diffèrent peu du commun des airs de l'opéra français issu de Meyerbeer.

« L'individualité de M. Reyer ne se dégage guère de la musique. On a vanté son abondance d'idées, — aucune d'elles ne nous a paru originale ; il passe pour être un instrumentateur ingénieux, — nous trouvons son orchestre compact et bruyant, et cela bien qu'il fût conduit par M. Colonne, justement renommé pour la finesse de son interprétation. »

Les télégrammes que nous avons reçus de Saint-Pétersbourg constatent le grand succès obtenu par M. E. Colonne — et les interprètes M. Van Dyck, Mmes Pacary et Tarquini d'Or, à la première de *Werther*.

La *Damnation de Faust* a été un véritable triomphe pour le directeur des Concerts du Châtelet.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Nice, M. Victor Elbel, directeur de la musique municipale, né à Strasbourg en 1817.

Il débuta dans la carrière artistique comme chef de musique au 12e dragons ; plus tard, il devint chef de musique dans un régiment de ligne. Occupé tour à tour à Lyon, à Paris, et entre temps à Berlin, Elbel, après un second séjour à Paris, alla habiter l'Alsace ; il résidait une grande partie de l'année à Hochfelden, où il possédait une propriété. On se rappelle l'éclatant succès de son oratorio *Der Münsterbau*, qui fut exécuté au théâtre de Strasbourg le 6 mai 1865 avec le concours, comme solistes, de Mlles Schwæderlé, Weber, Kobelt et Bürck, et MM. Schützenberger, Klein, Porst, Fischbacher, Leroux, Puyvarge et Hummel. On n'a pas oublié non plus l'audition, au festival de 1863, de son oratorio *Océan*, qui fit un grandiose effet. En 1870, Victor Elbel avait été nommé capitaine de la garde mobile.

C'était un musicien sincère et un compositeur de talent.

— A Berlin, à l'âge de cinquante-trois ans, des suites d'une attaque d'apoplexie, le Dr Philippe Spitta, bien connu par sa monumentale biographie de J.-S. Bach, un chef-d'œuvre d'érudition et de conscience artistique. Fils d'un pasteur de province, Philippe Spitta paraissait destiné à suivre la carrière de son père ; mais la musique l'emporta, et, après l'achèvement de ses études de théologie, il s'y consacra entièrement. En 1873, parut le premier volume de la biographie de Bach. A la suite de cette publication, il fut nommé à la chaire

d'histoire de la musique à l'Université, secrétaire à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, et directeur-administrateur de l'Ecole supérieure de musique récemment fondée à Berlin. Philippe Spitta a collaboré à de nombreux travaux d'histoire musicale, mais sa biographie de Bach reste son œuvre capitale et unique en son genre. Il était né en 1841.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

Opéra-Impérial. — Du 15 au 22 avril : I Pagliacci et Carnaval. Carmen. Falstaff. Tannhæuser. Cavalleria rusticana. Mara et Carnaval. Lohengrin. Les Medici. Falstaff.

Théatre Friedrich Wilhelmstadt. — L'Etudiant pauvre.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 15 au 22 avril : Le Prophète. L'Attaque du moulin. Tristan et Iseult. Orphée et Farfalla. Manon. Tristan et Iseult. Concert de l'Association des artistes-musiciens avec le concours de Sarasate et Mme Berthe Marx.

Théatre des Galeries. — Madame Boniface. Le Petit Duc.

Alcazar royal. — Le Mort, pantomime d'après le roman de Camille Lemonnier, musique de Léon Dubois, jouée par la troupe des Martinetti.

Conservatoire Royal. — Dimanche 22 avril, à 2 h., quatrième séance de musique de chambre, donnée par MM. Anthoni, Guidé, Poncelet, Merck. Neumans et De Greef, professeurs au Conservatoire, avec le concours de Mlle I. Sèthe, violoniste, du quatuor Ysaye, Crickboom, Van Hout et J. Jacob et de MM. Marchot, Danneels et Sisseneir. — Programme : Quatuor à cordes (C. Franck), Ysaye, Crickboom, Van Hout et J. Jacob; Six duettini pour deux violons (B. Godard), Mlle Irma Sèthe et M. Ysaye; Octuor, op. 166, pour deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson (F. Schubert), MM. Ysaye, Crickboom. Van Hout, J. Jacob, Danneels, Poncelet, Merck et Sisseneir. Accompagnateur, M. Alfred Marchot.

Salle de la Grande-Harmonie. — Dimanche 22 avril, à 8 heures du soir, concert au bénéfice des colonies

et de la soupe scolaires de Saint-Gilles, avec le concours de MM. Jean Noté, 1er baryton à l'Opéra; Crickboom, violoniste; Janssens, pianiste, et d'un chœur de dames. — Première partie : Les Nymphes des bois, chœur (Delibes); Finale du Carnaval de Vienne (Schumann), M. Janssens; Légende bretonne, chœur (Rousseau); Adagio (Max Bruch), Rondo Capriccioso (Saint-Saëns), M. Crickboom; air de la Coupe du Roi de Thulé (Diaz), M. Noté; Le Nénuphar, chœur inédit, le Mois de mai, vieille chanson champenoise harmonisée à quatre voix (E. Closson). Deuxième partie : Etude en forme de valse (Saint-Saëns), M. Janssens; Chanson de l'Hermine, chœur extrait de Hulda (C. Franck), chœur inédit extrait d'Hélène (E. Chausson); air d'Hérodiade (Massenet), M. Noté; Sur la mer, chœur (V. d'Indy); Légende, Polonaise (Wieniawski), M. Crickboom; Credo du paysan (Goublier), M. Noté; Isis, chœur (Lefebvre).

Liége

Nouveaux Concerts. — Dimanche 20 mai, à 3 h. ½, 4e concert. — 1er et 2e actes de Tristan et Iseult de Richard Wagner : M. Ernest Van Dyck, du Théâtre-Impérial de Vienne et du théâtre de Bayreuth, chantera le rôle de Tristan.

Paris

Opéra — Du 16 au 21 avril : Samson et Dallila, Déidamie Sigurd. Thaïs, la Korrigane. Faust.

Opéra-Comique. — Du 15 au 21 avril : Cavalleria rusticana, Mireille. Relâche pour répétition de Falstaff. Le Postillon de Longjumeau, Cavalleria rusticana. Falstaff. Falstaff. Mireille, Richard Cœur de Lion. Falstaff.

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 16 au 23 avril : La Rose de Pontevedra; la Reine de Saba (Goldmark). Siegfried. La Rose de Pontevedra. Mignon. La Rose de Pontevedra. Le Trompette de Sækkingen. L'Ami Fritz.

An der Wien. — Le Mariage à l'essai. Fledermaus. Le Baron des Tsiganes. Le Mikado. Czar et Charpentier.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LE KIME, SECRÉTAIRE ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 29 Avril 1894 — NUMÉRO 18

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine ; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street ; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Greaus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A St-Pétersbourg : R Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Bulin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice.—A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 18. 29 Avril 1894.



Une partition méconnue

PROSERPINE

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

ÉTUDE ANALYTIQUE

(Suite. — Voir les nos 16 et 17.)



ACTE SECOND

Le second acte, entièrement de l'invention de M. Louis Gallet, est, en réalité, un pur hors-d'œuvre; mais il a inspiré à Saint-Saëns des pages tellement gracieuses que je ne me sens par la force de reprocher au librettiste ce retard apporté à l'action.

Le prélude, d'une idéale douceur, prépare bien à la scène qui va se passer dans un couvent de jeunes filles. Une phrase d'une grande pureté d'inspiration, chantée par les bois, fait tous les frais de cette page symphonique, dont l'instrumentation (quatre cors, harpe, violons, altos, violoncelles) est d'une exquise sonorité.

Le rideau levé, nous nous trouvons dans le cloître du couvent où Angiola, la sœur de Renzo, a passé son enfance. Dans la chapelle, au milieu des accents de l'orgue, retentit un charmant *Ave Maria*. Peu à peu, le cloître se remplit de religieuses et de pensionnaires. Celles-ci entourent Angiola, toute pensive. Elles lui parlent de mariage, mais la jeune fille répond tristement, car elle croit que l'intention de son frère est qu'elle reste au couvent. Au moment où elle va se retirer avec ses compagnes, une sœur lui annonce la visite de Renzo.

Ce début est d'une grande fraîcheur. Toutes les phrases d'Angiola sont délicieuses. Renzo arrive gaiement et, après avoir échangé quelques mots avec sa sœur, il introduit Sabatino. C'est avec une douce émotion qu'Angiola voit entrer ce dernier, car elle a secrètement donné son cœur à l'ami de son cher Renzo. Avec une bonhomie toute paternelle, le jeune homme préside à ces rapides fiançailles. Cette scène d'une grande délicatesse de touche, contient nombre de choses tout à fait charmantes. L'*andantino* de Sabatino : *Comment dire bien ce que je veux dire*, est une agréable mélodie. Saint-Saëns a évité adroitement la banalité qui guettait ce morceau par la variété des mesures. Regrettons, en passant, deux défectuosités prosodiques, — syllabes muettes tombant sur des temps forts — (p. 116, m. 16, et p. 117, m. 4). Il faut signaler aussi l'*allegro : O joie immense!...* sous lequel les violons soupirent amoureusement la mélodie de l'*Amour conjugal*. La cadence de cette phrase, tombant sur la tierce, est d'un effet ravissant. Deux passages remarquables encore sont l'*andantino : Allez, ô vous que j'aime*, et l'ensemble : *Effeuillons en riant...* où la voix de Renzo se joint, au bout de quelques mesures, à celles d'Angiola et de Sabatino. Dans cet acte, il n'y a pas, à proprement parler, de nouveaux *Leitmotive* à signaler. Le thème de Sabatino revient plusieurs fois dans les scènes II et III.

Au moment ou les fiancés vont se séparer, le cloître est envahi par une foule de mendiants. Les jeunes filles leur font une distribution de pain. Squarocca, déguisé en pèlerin, erre parmi les groupes, examinant Angiola à la dérobée.

Proserpine a raison d'avoir peur

murmure-t-il, en voyant la beauté de la jeune fille.

Contrairement à celui du premier acte, ce finale est un pur chef-d'œuvre. Le groupement des voix, l'arrangement des parties, la distinction de l'idée mélodique, la belle sonorité des ensembles, tout concourt à faire de cette dernière scène une des plus remarquables pages de Camille Saint-Saëns.

*
* *

ACTE III

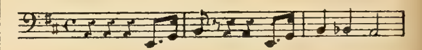
A partir d'ici, le compositeur a fait subir à sa partition certains remaniements, sur lesquels il y a des réserves à faire.

La scène se passe dans les montagnes, près d'un campement de gitanos. L'acte commence par une tarentelle, qui n'offre rien de remarquable. Le motif de Squarocca annonce l'arrivée du bandit, que ses camarades croyaient perdu. Ici reparaît l'accompagnement de la scène du premier acte entre Proserpine et Squarocca. Le chœur de *gitanos*, qui vient ensuite, ne vaut pas grand'chose. Tout ce début n'existait pas dans la version primitive. Il a été ajouté pour plaire à cette partie du public qui condamne d'avance un opéra sans ballet et sans chœurs nombreux. Saint-Saëns a fait là une concession des plus regrettables. Ces pages, qui n'ont aucun rapport avec le drame, n'ont même pas l'excuse d'être, comme le second acte, un hors-d'œuvre intelligent, traité par le musicien d'une façon supérieure.

Proserpine, sous un costume de bohémienne, est venue attendre dans la montagne Squarocca, qu'elle a envoyé espionner Angiola au couvent de Turin. L'acte commençait jadis ici. Le bandit rend compte de sa mission. Une atroce jalousie s'empare de la courtisane, quand elle apprend qu'Angiola est belle. Renzo et sa sœur sont partis le matin de la ville. Sabatino les a précédés la veille. Squarocca a dressé habilement une embuscade : Angiola ne tardera pas à tomber aux mains de sa rivale. Cette scène entre les deux complices est dramatiquement traitée. Le passage où Squarocca décrit la beauté de la jeune fille est fort gracieux. Trois nouveaux *Leitmotive* prennent place désormais dans la trame symphonique. Le premier, un rapide dessin, confié à la flûte, page 164, mesures 3, 4, 5,



s'applique au *Désespoir* de Proserpine; le second, qui paraît page 164, mesures 11, 12, 13, aux bassons et aux contrebasses,



peut être dénommé thème de l'*Embuscade;* le troisième, très expressif, est exposé par le hautbois, page 167, mesure 11.



Il symbolise la lancinante *Jalousie* qui remplit l'âme de la courtisane amoureuse (1).

Squarocca s'en va guetter les voyageurs. Proserpine demeure sur le seuil d'une hutte grossière, plongée dans ses amères réflexions. Que veut-elle? Pourquoi est-elle venue? Peut-elle donc espérer empêcher ce mariage maudit? Et quand bien même! Sabatino l'aimerait-il après? Dire qu'elle l'a repoussé, quand il s'offrait, lui qu'elle aime, lui qu'elle adore! Hélas, c'est qu'elle comprenait bien qu'il la voulait posséder seulement, qu'il ne l'aimait pas! Ah! ne pouvoir être aimée. Quelle torture! Et, dans un élan de douloureux lyrisme, Proserpine évoque la divinité mythologique dont elle porte le nom :

O déesse infernale, à qui mon nom se mêle,
Ma sombre royauté de la tienne est jumelle,
Nous sommes, ô ma sœur, deux reines sans soleil!
Toi, loin du jour, moi, loin de l'amour, deuil pareil!

Ce long monologue est admirable d'un bout à l'autre. Au commencement du récit,

(1) Les indications paginales ci dessus se rapportent à la nouvelle édition. Dans l'ancienne version, ces thèmes apparaissent, celui du *Désespoir* page 149, mesures 3, 4, 5); celui de l'*Embuscade* page 150, mesures 2, 3, 4; celui de la *Jalousie* page 153, mesure 11.

le cor anglais redit le thème de la *Jalousie*. Plus loin, amenant une adorable phrase mélodique en *si* majeur, le hautbois soupire tristement celui de l'*Aspiration à l'amour*. Le motif du *Désespoir* retentit aussi, lui, plusieurs fois pendant l'invocation à la déesse des enfers, page où la grandeur de l'inspiration égale l'élévation du style et qui, à mon humble avis, est l'une des plus belles que Saint-Saëns ait écrites. Une transformation du motif du *Désespoir* clôt ce morceau de premier ordre (1).

Squarocca revient. Il annonce à Proserpine que la voiture qui porte Renzo et Angiola arrive. Par ses soins, un trait se rompra pendant la montée voisine et le voyage du frère et de la sœur se trouvera interrompu. Le bandit, pour indiquer aux voyageurs en détresse qu'il y a une habitation de ce côté, entonne une chanson à laquelle la tonalité prédominante de *fa* dièse mineur donne une fort originale physionomie. A l'accompagnement reparaît, de temps en temps, le thème de Squarocca.

Mais voici Renzo et Angiola. L'accident, bien combiné, a eu lieu à l'endroit voulu et force est aux voyageurs d'interrompre leur route. Squarocca s'offre aimablement à réparer le dommage; il a là des cordes, des courroies. Pendant qu'avec Renzo il ira jusqu'à la voiture, Angiola restera avec la bohémienne, à qui, en enfant curieuse, elle demandera la bonne aventure. Rien de bien particulier à signaler dans cette scène. Le thème de la *Jalousie* et celui de *Squarocca* se maintiennent à l'accompagnement.

Proserpine, restée seule avec Angiola, lui examine la main et l'étonne par sa perspicacité. Elle va se marier; ce soir même, son fiancé l'attend. *M'aime-t-il bien?* demande naïvement la jeune fille. *Malheur à lui s'il t'aime!* répond la bohémienne, qui fait alors tout son possible pour dissuader Angiola d'épouser Sabatino. Celle-ci, d'abord effrayée, se remet peu à peu et tient tête à la prétendue *gitana*, qu'elle devine bien maintenant n'avoir jamais dit la bonne aventure. Proserpine, aveuglée par la colère, ne se contient plus. Angiola appelle son frère, qui ne peut venir à son secours, car, lui aussi, il est tombé dans le piège, et Squarocca l'a garrotté à un arbre. Ce dialogue des deux femmes est très vigoureusement traité. La phrase de Proserpine : *Le ciel dit anathème à votre mariage*, a beaucoup d'allure (p. 192, m. 4); le quatuor fait entendre le motif suivant,



qui désigne la *Haine* de la courtisane pour la jeune fille Ce thème revient plusieurs fois dans le courant de la scène. Celui de la *Jalousie* reparaît aussi, page 190, mesure 1 et page 196, mesure 2, cette fois en valeur augmentée.

Squarocca revient. *Garde-la jusqu'à demain. Je veux le revoir avant elle!* lui dit Proserpine, et elle part précipitamment. Au loin, on entend des coups de feu. Renzo a été délivré par des soldats. Il accourt. Squarocca est arrêté. Dans la nouvelle version, cette scène a été considérablement raccourcie. C'est encore là un remaniement malheureux. A quoi bon supprimer les quelques phrases de Squarocca, qui complétaient bien la physionomie romantique de ce bandit italien, et qui avaient, en outre, l'avantage de révéler à Renzo et à sa sœur le nom de la fausse bohémienne.

(A suivre.) ETIENNE DESTRANGES.

(1) Sauf l'invocation à Proserpine, qui existe dans l'ancienne édition, cette scène est entièrement nouvelle. Le début du monologue (version primitive) est loin de manquer de valeur. Néanmoins, malgré les choses intéressantes qu'il contient, la nouvelle version vaut incontestablement mieux.



CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Ce n'est pas la première fois que M. Colonne cède à M. Edward Grieg son bâton de commandement; il y a quelques années déjà, le compositeur scandinave est venu, à cette même place, diriger quelques-unes de ses œuvres, entre autres sa suite d'orchestre de *Peer Gynt*, qu'on entendait alors, il me semble, pour la première fois aux concerts du Châtelet.

Edward Grieg est un heureux compositeur; sa musique est partout acclamée, et il aura connu tous les enivrements du succès; si j'osais, je dirais presque qu'il est « à la mode ». C'est qu'en effet, si dans son œuvre existe une personnalité très accentuée, on n'y trouve pas le coup d'aile du génie qui grave sur l'airain, et il est à craindre qu'on ne se lasse un peu vite de cet art délicat sans doute, mais fluet et de petite envergure. M. Grieg se complaît dans la demi-teinte qui fait le charme de la nature de son pays; les passages de force eux-mêmes sont toujours comme contenus; la passion, l'enthousiasme d'un Berlioz ou d'un Beethoven s'exprime avec une plus grande richesse de coloris; il semble que la brume du fiord et le soleil de minuit viennent sans cesse atténuer les contours du paysage. M. Grieg n'atteint pas les sommets, il reste à mi-côte; mais si le souffle n'est pas très long, c'est si bien arrangé, si coquettement présenté qu'en fin de compte on cède au charme de cette poétique musique.

C'est qu'en effet la poésie règne ici en maîtresse, la poésie douce et mélancolique. M. Grieg fait un usage constant de la mélodie populaire, qu'il entoure d'une délicieuse dentelle symphonique et, à ce point de vue, sa musique peut-être considérée par les Norwégiens comme éminemment nationale.

Edward Grieg est né à Bergen, le 15 juin 1843; après avoir reçu dans sa famille même les premières notions de son art, il vint terminer ses études musicales au Conservatoire de Leipzig. Il fut lié d'amitié avec Liszt, qui eut une grande influence sur le développement de son talent, et avec Hans de Bulow, qui, charmé de son talent de pianiste très personnel, l'avait surnommé le « Chopin du Nord ». Edward Grieg professe un ardent patriotisme; il a voué à son pays un culte profond, et il est incontestable que son amour du sol natal a contribué à le pousser à tenter la fondation d'un art éminemment national : il a évidemment réussi en ce qui le concerne personnellement. Nul mieux que lui n'était capable d'illustrer les drames symboliques d'Ibsen et de Bjœrnson, les dramaturges populaires scandinaves.

Le succès obtenu par M. Grieg, à son concert de dimanche dernier, tient du triomphe; c'est une véritable ovation faite au compositeur norwégien, qui s'est montré dans cette séance sous trois aspects différents, compositeur, pianiste, chef d'orchestre. A part son concerto en *la* mineur pour piano, exécuté avec un brio superbe par Raoul Pugno, tous les morceaux qui composaient le concert étaient entendus pour la première fois. Tous ont obtenu d'ailleurs le plus franc succès. Citons surtout *Du temps de Holberg* airs dans le style ancien (disons tout bas que leur ancienneté réside surtout dans leur titre, et à part la *Gavotte* il est bien probable que les sonorités très modernes et même les dissonances qu'ils contiennent auraient été reniées par les vrais anciens), — le *Cygne* mélodie sur une poésie d'Ibsen, que M. Grimaud a chanté à ravir et qu'il a dû redire, — les *Romances norwégiennes* accompagnés au piano par M. Grieg lui-même, et chantées dans leur idiome national avec beaucoup de charme par Mlle Esther Sidner.

En somme, succès énorme, et qui prouve une fois de plus qu'un auteur peut, quand il le veut, donner un concert composé exclusivement de ses œuvres et qu'il y réussit à la condition que ces œuvres soient belles; c'était bien le cas pour M. Grieg, et le public lui a rendu en manifestations chaleureuses et enthousiastes le plaisir qu'il avait éprouvé de cette délicieuse musique.

H. Dubief.

⚜

Le quatrième et dernier concert d'orgue donné par M. Guilmant a été une très belle manifestation artistique. Cette séance était consacrée entièrement aux classiques de l'orgue. Le grand attrait c'était les deux cantates de Bach choisies parmi les plus belles et exécutées par les « Chanteurs de Saint-Gervais », sous l'habile di-

rection de leur chef M. Bordes. On ne dira jamais trop quel infini plaisir d'art on éprouve en entendant cette société interpréter ces vieux chef-d'œuvres, à peu près inconnus de notre génération. Les parties chorales de ces deux cantates de Bach ont été chantées par eux avec une habileté, un fini, dont rien n'approche ; les plus subtiles nuances de cette musique difficile sont rendues avec une rare habileté.

Les deux cantates sont classiques quant à leur forme, elles sont taillées sur le patron de toutes les œuvres similaires du maître, c'est-à-dire qu'à part les chœurs assez développés, la plus grande part revient aux solistes, tant ceux du chant que de l'orchestre.

La cantate *Reste avec nous, voici tomber la nuit* se compose de six morceaux. *a.* Un chœur d'ouverture très important, la plus belle page selon moi, de cette cantate. *b.* Air d'alto avec cor anglais très bien rendu par Mlle Lavigne et M. Dorel. *c.* Un choral varié où le violon alto *piccolo* et le chœur engagent une aimable dialogue. *d.* Un récitatif de basse bien chanté par M. Manoury. *e.* Un air de ténor fort difficile, que M. Chassang a vaillamment enlevé. *f.* Un choral final.

La seconde cantate *Debout! le veilleur chante* est plus belle encore que la précédente, elle a obtenu un succès étourdissant. Les sept morceaux qui la composent sont tous plus charmants les uns que les autres, mais il faut tirer hors de pair : le duo avec violon obligé, rendu avec autant de charme que de finesse par Mlle Eléonore Blanc, MM. Manoury et de Guarnéri ; et le duetto avec accompagnement de hautbois, par les mêmes chanteurs et M. Dorel.

Au milieu du concert, M. Guilmant a fait entendre le choral pour orgue en *mi* de César Franck. C'est un morceau très intéressant ; il y est cependant fait un abus immodéré des jeux de voix humaine : ce pastiche de l'organe vocal est curieux, mais il me semble qu'en art pur, son usage doit être restreint. Ces jeux de l'orgue chevrotent toujours, et quand l'effet se prolonge, c'est un peu agaçant.

Cette belle séance a clos dignement les concerts d'orgue de 1894, et nous espérons bien les retrouver au printemps prochain.

H. Dubief.

⚜

La Société des compositeurs français devait, à son concert du 19 avril, faire entendre, pour la première fois : un quatuor de M. F. de La Tombelle, pour piano, violon, alto et violoncelle ; la *Mort d'Atala*, scène lyrique de M. Camille Andrès (poème de Stéphan Bordèse) ; les *Noces d'Eliane*, scène lyrique de M. B. Crocé-Spinelli. Le quatuor de M. de la Tombelle rappelle un peu et même beaucoup la manière de Mendelssohn. Le début manque d'intérêt, mais le scherzo et le finale attirent l'attention, réveillent l'auditeur par leur allure un peu plus franche. La spontanéité, l'inspiration y ont une part, tandis que l'allegro initial et surtout l'andante choral semblent traduire un travail lent et pénible. Et cependant, il n'y a pas là de contexture savante ; la science de M. de la Tombelle n'a aucun rapport avec les recherches souvent outrées de la jeune école.

Supérieur nous a paru le sextuor pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson de M. Anselme Vincé. Nous n'avons pas encore cité cette œuvre, qui doit être mentionnée spécialement. Et d'abord, on n'en donnait pas la première audition ; puis, c'est une composition de mérite dans toutes ses parties, et la fantaisie sur un thème populaire breton qui termine ce sextuor dénote chez son auteur beaucoup d'esprit et d'adresse musicale, bien que, dans certaines parties de la salle Pleyel, la simplicité si suggestive de ce thème breton ait provoqué une hilarité déplaisante.

Deux des interprètes de la *Mort d'Atala* faisant défaut, on avait convenu de faire chanter par Mme Ganne l'air de la *Reine de Saba*. Mais l'accueil fait par le public à l'annonce de cette décision fut si peu rassurant, qu'un nouveau changement s'imposait : M. Viardot joua la *Sonate chromatique* de Raff avec beaucoup de talent et pas assez de succès.

Enfin, Mlle Thérèse Ganne, MM. Ernest Duc et Bernard viennent interpréter difficilement la scène lyrique les *Noces d'Eliane*, accompagnée à quatre mains par MM. Laparra et de Seynes.

Il y a, comme dans toutes les scènes lyriques, un ténor et un contralto qui s'aiment d'amour tendre et une basse qui, non contente de jeter le trouble dans ces deux jeunes âmes aimantes, se sert du poignard pour venger son honneur, — car il vient d'épouser Eliane. — Le crime accompli, les remords poursuivent l'époux outragé, mais attendri.

La situation n'était pas nouvelle, mais il est si dur pour un musicien consciencieux d'exprimer les sentiments d'un autre et d'écrire des harmonies sur les vers créés par un esprit étranger, que nous pardonnons volontiers à M. Crocé-Spinelli les grandes naïvetés qu'il fait dire à ses personnages.

La partie musicale était difficile à apprécier

dans les conditions où elle s'est manifestée. Certains morceaux ont fait plaisir, qu'une exécution complète ferait peut-être secondaires, tandis que d'autres pages, qui n'ont produit aucun effet, pourraient acquérir une grande intensité d'expression dans une réalisation parfaite de la partition.

Sans nous prononcer catégoriquement, nous pouvons affirmer, sans crainte d'être démenti, que l'œuvre a de la valeur, et nous serions heureux de l'entendre encore.

Félicitons enfin la Société des compositeurs français de révéler au public ces conceptions musicales, qui resteraient souvent oubliées et qui méritent de voir le jour comme tout ce qui émane d'esprits et de cœurs sincèrement musiciens. MAURICE DELFOSSE.

⚜

A la treizième audition de la Société d'Art, Mme Jeanne Meyer, la charmante violoniste, a exécuté avec M. H. Frène la deuxième *Sonate* pour piano et violon de M. René de Boisdeffre, puis, accompagnée par l'auteur, diverses pièces tirées de la *Suite romantique*, qui font concurrence aux mélodies de Joachim Raff, et souvent avec avantage. M. Georges Hüe a fait entendre pour la première fois les *Scènes de ballet*, transcrites pour deux pianos, par M. H. Frène. On a surtout remarqué le *Prélude*, dans lequel Mlle Eléonore Blanc a fort bien dit le chant de la Nymphe, d'une couleur charmante, et la *Valse lente*. Succès également pour M. Arnold Reitlinger, qui a exécuté brillamment deux pièces pour piano de Grieg, une *Valse sentimentale* d'Henselt et les *Bûcherons* de Théodore Dubois.

Belle et nombreuse chambrée au Concert donné à la salle Pleyel, le 23 avril, par Mme Roger-Miclos, qui est venue faire confirmer les succès remportés récemment par elle en Allemagne. M. E.-M. Delaborde lui prêtait son concours pour l'exécution des Variations à deux pianos de Schumann et des Variations sur un thème de Beethoven de Saint-Saëns. La charmante artiste a joué seule, avec cette grâce et cette virtuosité qui lui sont particulières, les *Etudes symphoniques* de Schumann, le *Nocturne* en *ut* mineur de Chopin, les *Papillons* de Grieg, la *Romance* en *fa* et la *Valse caprice* de Rubinstein.

⚜

La salle de la Société des Agriculteurs de France, 8, rue d'Athènes, est maintenant, comme les salles Erard et Pleyel, le rendez-vous des dilettanti. L'acoustique est excellente. Mais pourquoi n'avoir pas songé à établir sur l'estrade, au lieu de ce décor d'une exécution contestable, un bel et bon orgue de Cavaillé-Coll? Mlle Henriette Cuyer aurait pu ainsi nous faire mieux apprécier son talent qu'en jouant sur l'orgue Mustel, dont les sons sont si souvent désagréables, surtout dans les notes détachées. Nous ne l'avons pas moins goûtée dans diverses pièces de son maître M. A. Guilmant, surtout le scherzo tout à fait mendelssohnien. M. Auguez a remporté un véritable succès dans *Jésus de Nazareth* de Gounod et dans la Sérénade du *Timbre d'argent* de Saint-Saëns.

Le samedi 5 mai à trois heures et demie, Mme Olga Vulliet, qui a travaillé spécialement les œuvres de Brahms avec Hans de Bülow, donnera à cette salle des Agriculteurs une séance exclusivement composée des œuvres du célèbre maître de Hambourg. Mlle C. Baldo chantera les beaux *lieder* « Vieil amour », « Cœur fidèle », etc. Mme Olga Vulliet exécutera la Sonate (op. 5), puis le Caprice (no 1 op. 76), l'Intermezzo (no 3 op. 10), la Rapsodie (no 2 op. 79), le Scherzo (op. 4). MM. Parent, Sailler, Queeckers, J. Parent, Baretti et Feuillard joueront le merveilleux Sextuor à cordes (op. 18).

⚜

Nombreuse assistance au concert donné salle Erard par le remarquable pianiste Henri Falcke. Nous nous étonnons cependant que peu d'artistes soient venus applaudir un talent de premier ordre, que de brillants succès au concert Lamoureux, et mieux encore au Gewandhaus, ont fait connaître au monde musical.

Les dernières difficultés du mécanisme, M. Falcke les a vaincues par un habile entraînement; il a pu mettre au service d'une compréhension artistique très élevée, une technique incomparable. Souplesse parfaite du poignet dans les mouvements verticaux et *latéraux;* art souverain d'abaisser les touches *moelleusement* et de ne jamais prendre un son grêle, même dans les traits rapides et légers : telles sont les rares qualités que nous avons admirées chez cet artiste, et qui font du piano le roi des instruments, l'interprète par excellence des poëmes sonores.

Après une exécution sévère et pleine de clarté de la magistrale *Toccata con fuga* en *ré* mineur de Bach-Tausig, nous entendons une Suite dans le style ancien, de Moszkowski. Ces pièces, inédites à Paris, nous paraissent habilement ouvrées et riches d'effets pianistiques scintillant sous les doigts magiques du

virtuose; l'écriture est excellente, mais les idées sont toutes superficielles. Combien nous sommes loin de la *Suite d'Holberg*, de Grieg! — Deux perles musicales de cet auteur, *Printemps* et *Papillons*, sont rendues dans toute leur suavité par le jeu expressif de M. Falcke: la seconde évoque tout un vol capricieux d'ailes multicolores; la première, c'est la fraîche haleine d'avril passant sur les pommiers en fleurs...

Voici maintenant que l'*Impromptu* en *fa* mineur de Fauré déroule ses gammes exquises; on ne peut faire valoir avec plus de charme ces troublantes harmonies où frissonnent toutes les sublimités de l'art moderne.

Nous arrivons à la partie principale du programme : les *Etudes symphoniques* de Schumann. M. Falcke les enlève d'un bout à l'autre avec une admirable sûreté; mais nous souhaiterions, dans les *Andante* une diction plus simple. Le thème de l'introduction, par exemple, a été exposé avec une afféterie qui lui enlève son noble caractère; de même, la première et la seconde variation ont été jouées trop lentement, avec une exagération de nuances qui sert mal la pensée de l'auteur. Ces restrictions faites, citons toutes les autres études, *Scherzando, Con bravura, Brillante,* etc.... comme des modèles d'exécution. Souhaitons que M. Falcke nous fasse entendre du Beethoven à son prochain concert, et saluons en lui l'un des plus glorieux représentants de notre école française du piano.

RAYVAL.

A l'Opéra-Comique on répète activement *Freischütz* dans les foyers. Les décors sont déjà achevés et feront, nous a-t-on assuré, le plus bel effet. L'opéra de Weber sera chanté par MM. Vergnet, Mondaud, Mmes Nina Pack et Laisné. M. Carvalho a adopté pour cette reprise l'ancienne version du Théâtre-Lyrique (!), la version avec récitatifs de Berlioz étant, paraît-il, la propriété de l'Opéra. Trois excellents artistes, MM. Vergnet, Mondaud et Mme Nina Pack qui, depuis leurs débuts dans la carrière théâtrale, n'ont pas encore déclamé une ligne de poème, seront soumis de cette façon à une rude épreuve.

Parmi les engagements nouveaux à l'Opéra-Comique, citons ceux de : MM. Jérome (ténor, qui fut à l'Opéra, puis à Bordeaux); Leprestre (premier ténor léger du théâtre de la Monnaie); Isnardon (basse chantante); Bénard (baryton qui eut des succès dans l'opérette); Mme Gravière une excellente acquisition.

Ajoutons que l'engagement de Mme Landouzy sera plus que probablement renouvelé, et que celui de M. Bouvet est définitivement rompu.

Les études de *Djelma*, l'ouvrage de Ch. Lefebvre sont activement menées à l'Opéra. M. Gailhard s'occupe de la mise en scène et les répétitions d'ensemble ont déjà commencé. La première représentation aura lieu vers le 15 mai.

Voici la distribution :

Djelma . . .	Mmes	Rose Caron
Ourvaçi . .		Héglon
Nouraly . .	MM.	Saléza
Raïm . . .		Renaud
Kairam . .		Dubulle
Tschady . .		Douaillier

L'étoile du ballet sera Mlle Laus.

Notre collaborateur M. Hugues Imbert vient de faire paraître chez Fischbacher, éditeurs, 33, rue de Seine, une *Etude* sur Johannès Brahms, accompagnée du catalogue complet de ses œuvres.



Intéressante nouvelle :

La *Prise de Troie*, de Berlioz, sera montée prochainement à l'Eden-Théâtre, avec le concours de M. Félix Mottl, le chef d'orchestre du Théâtre grand-ducal de Carlsruhe.

L'orchestre des Concerts Lamoureux, sous la direction de M. Charles Lamoureux, donnera, le dimanche 6 mai, dans la grande salle du Trocadéro, une fête musicale populaire, consacrée aux œuvres de Berlioz et de Wagner. Prix des places : 1, 2, 3 et 4 francs. Le bureau de location est ouvert au Trocadéro depuis le samedi 28 avril.

Nous avons raconté le grand succès de curiosité obtenu dans le grand amphithéâtre de l'Ecole des beaux-arts par la première audition de l'*Hymne à Apollon*, ce chant grec du troisième siècle avant notre ère, découvert à Delphes par l'Ecole française d'Athènes.

On sait que M. Théodore Reinach, le savant helléniste, a reconstitué le texte, et que M. Gabriel Fauré a orchestré l'ode.

M. Bodinier va renouveler cette audition pour le grand public; il fera entendre l'*Hymne à Apollon*, avec orchestre et chœurs, le 4 mai prochain, au Théâtre d'Application. Cette audition unique sera précédée d'une conférence de M. Théodore Reinach.

Il est probable que M. Th. Reinach viendra prochainement à Bruxelles faire entendre l'ode.



BRUXELLES

M. Stoumon et M. Calabresi ont la main lourde et la rancune maladroite. Dès le début de leur exploitation, — on ne sait pourquoi, — ils ont manifesté une hostilité singulièrement tenace à l'égard des Concerts populaires et de leur chef M. Joseph Dupont. On se rappellera la tentative qu'ils ont faite naguère pour obtenir de l'administration communale qu'elle refusât aux Concerts populaires la salle du théâtre municipal. Il faut croire que le respectable camouflet qu'ils reçurent à cette occasion ne leur a pas suffi, puisqu'ils reviennent à la charge aujourd'hui.

Ils récidivent, en effet.

L'information que nous avons publiée, dans notre dernier numéro au sujet des nouveaux engagements imposés aux musiciens de l'orchestre, était parfaitement exacte.

MM. Stoumon et Calabresi ont soumis à tous les artistes de l'orchestre un traité en vertu duquel ceux-ci *s'engagent à ne prêter leur concours à aucun spectacle ou concert*, sauf les Concerts du Conservatoire, *sous peine d'une amende de cinquante à cent francs*, ou même de la résiliation par simple notification.

La plupart des instrumentistes avaient déjà signé cet engagement, non sans protester, quand il s'est rencontré un groupe d'artistes indépendants et fiers qui ont refusé tout net de souscrire à de pareilles conditions : nous nous faisons un plaisir de les citer nommément, car ce sont ceux précisément qui sont la gloire et l'honneur de notre orchestre, et leur refus les honore. Ce sont : MM. Guidé, Anthoni, Poncelet, Van Hout et Berendès. Ils n'ont pas voulu apposer leur signature au bas de l'engagement qu'on leur soumettait, et ils ont eu mille fois raison. D'abord, parce qu'il ne doit pas être permis aux simples impresarii que commanditent les contribuables de la capitale de restreindre arbitrairement l'activité artistique de qui que ce soit; ensuite parce que leur dignité commandait à ces artistes de repousser sans discussion un article qui les eût ravalés au rang de simples manouvriers, s'ils l'avaient accepté. Permis aux gargotiers qui, au regret de tous les artistes, dirigent depuis cinq ans le théâtre de la Monnaie, de considérer comme un simple métier manuel ce que nous considérons, nous, comme une profession élevée! Le devoir des mandataires de la ville est de rappeler à MM. Stoumon et Calabresi qu'ils n'ont point reçu la délégation d'administrer le théâtre de la Monnaie pour la seule satisfaction de leurs appétits financiers.

L'article nouveau introduit dans les engagements a un double but qu'il faut dévoiler, afin que chacun soit en mesure d'apprécier la qualité morale des deux impresarii dont la ville a renouvelé irrégulièrement le contrat, il y a deux ans.

De tout temps, il a existé dans les engagements de l'orchestre, — comme dans ceux de tous les artistes de théâtre, — un article leur interdisant de prêter leur concours à toute entreprise théâtrale concurrente et même à toute entreprise de concert, sans l'autorisation expresse du directeur ou du chef d'orchestre. Cette disposition s'explique et est parfaitement justifiée. Il serait inadmissible qu'un chanteur, par exemple, ou un soliste de l'orchestre ne fît pas son service, — parce qu'il est engagé ailleurs exceptionnellement, — un soir de première représentation. C'est pourquoi, de temps immémorial, il existait dans les contrats un article très explicite à ce sujet. Sous les directions Campo-Casso, Vachot, Stoumon et Calabresi (1875-85) cet article était ainsi conçu :

> Les artistes de l'orchestre ne peuvent, sans une permission spéciale des directeurs, exercer leur talent dans aucun spectacle, sous peine d'être rayés de l'état du personnel. Ils ne peuvent non plus jouer, ni être affichés dans aucun concert public sans l'autorisation du chef d'orchestre.

Au début de la direction Verdhurt-Fétis, il fut rédigé dans un français plus respectueux de la langue, dans les termes que voici :

> Les artistes de l'orchestre ne peuvent, sans une permission spéciale du directeur ou du chef d'orchestre, exercer leur talent dans aucun théâtre, concert ou spectacle quelconque, sous peine d'être rayés du tableau du personnel.

Jusqu'aujourd'hui, cet article avait été maintenu *sans aucun changement*. MM. Stoumon et Calabresi insinuent perfidement qu'il aurait été modifié par M. Joseph Dupont à l'époque de la création des concerts de M. Franz Servais et dans un sens hostile à ce dernier. Ils mentent sciemment.

C'est seulement cette année qu'il a été modifié, et dans le sens que nous avons indiqué plus haut, dans le but de rendre impossible le recrutement de l'orchestre des Concerts populaires. « Nul ne peut prêter son concours à un concert sans une autorisation spéciale, – *sauf aux concerts du Conservatoire* », dit l'article nouveau. Ces derniers mots dévoilent, – maladroitement — tout le plan de campagne. On excepte les concerts du Conservatoire, parce qu'on n'ose s'attaquer à M. Gevaert, — n'a-t-il pas monté l'*Orphée* de Gluck au théâtre de la Monnaie, le seul succès de la direction

actuelle? — Pour les Concerts populaires il en est autrement, il faudra que, chaque fois, les artistes viennent solliciter la permission de M. Philippe Flon et s'il plaît à celui-ci de ne pas l'accorder, ils ne joueront pas. Voilà où réside le caractère spécialement hostile aux Concerts populaires, de la nouvelle clause des engagements.

Après coup, on a essayé, dans des notes ambiguës de le nier. Mais trop tard : M. Philippe Flon s'était imprudemment compromis. Irrité de la résistance des artistes de l'orchestre, il était monté sur ses ergots. Il avait déclaré tout net aux protestataires, étonnés de la clause nouvelle et demandant des explications, « qu'en effet c'était les Concerts populaires que l'on visait, qu'il entendait, lui, être le maître, que puisqu'on lui faisait la guerre (?!) il l'accepterait, que l'engagement nouveau était à prendre ou à laisser ».

Ainsi, parce qu'il plaît à M. Philippe Flon d'ambitionner une autorité que son talent n'a pas pu lui assurer, la ville de Bruxelles serait privée d'une institution qui, depuis vingt-neuf ans, lui avait fait une auréole et l'avait placée au premier rang parmi les centres artistiques de l'Europe?

La prétention est tellement bouffonne qu'on a peine à y croire. Mais rien ne nous étonne de la part de ce cabotin du bâton, dont la fatuité ridicule n'a d'égale que sa désarmante ingénuité. Comment ne pas sourire à l'idée du rôle que voudrait s'attribuer M. Philippe Flon? Flon l'omnipotent! Ah! c'eût été du propre! Tous les artistes obligés de compter avec lui, pas de concert sans son autorisation, Joseph Dupont, son ancien maître, celui qui l'a formé et dont il n'a été jusqu'ici que la pâle copie, Joseph Dupont humilié, quel rêve!

Malheureusement pour M. Flon et heureusement pour nous, ce rêve n'aura duré qu'un instant. Que M. Flon patiente seulement un peu! Par la bouche de MM. Catulle Mendès et Alfred Bruneau, Rouen le réclame. On ne tardera pas à l'y renvoyer et nous ne le disputerons pas aux dilettanti normands. S'ils le veulent, qu'ils le reprennent,... mais qu'ils le gardent. Nous leur serons reconnaissants de nous avoir débarassés de ce bruyant personnage.

Au fond, toute cette histoire est d'un comique intense. MM. Stoumon et Calabresi espéraient sans doute faire, l'année prochaine, des économies sur l'orchestre, — ils sont économes, en effet, et en toutes choses. Cent francs de retenue sur les appointements d'un tel, cinquante francs sur les honoraires d'un autre, cela aurait constitué des petits bénéfices, — certains et loyalement acquis.

C'est à la fois mesquin et odieux. Les procédés de ces Messieurs sont indignes de gens qui se respectent. Il n'y a pas assez de sifflets à Bruxelles pour les condamner et, s'il y avait à la tête du département des beaux-arts de la ville de Bruxelles un homme ayant la notion claire de ses devoirs, il ferait, dès demain, savoir à ces deux fantoches directoriaux dont le ressort est usé qu'ils aient à plier bagage, en les laissant libres d'aller à Marseille, Carcassonne ou Fouillis-les-Oies continuer à exercer leur industrie et donner une preuve de leur goût artistique et de leur tact.

M. Kufferath.

⚜

Tristan et Iseult a été donné jeudi pour la douzième fois. Cette douzième représentation, annoncée comme l'avant-dernière de l'œuvre dans la saison actuelle, avait réuni un public plus nombreux que les exécutions antérieures, données devant des salles parfois assez peu garnies. Il est certain que le succès de public, à supposer que la saison se fût prolongée encore, n'eût pas atteint à beaucoup près celui de la *Walkyrie*, et il aura même été loin d'approcher de celui de *Siegfried*. La faute en est avant tout à l'exécution; *Tristan* aurait sans doute fait un joli nombre de salles combles si, au lieu de l'interprétation toute matérielle qui nous a été servie, on nous avait donné une interprétation adéquate à la poétique de l'œuvre, qui en eût rendu non seulement la lettre — ou plutôt la note, — mais aussi l'esprit.

A défaut d'une interprétation inspirée par une compréhension intime du drame et de sa réalisation scénique et musicale, telles scènes qui touchent au sublime peuvent, auprès des esprits non initiés, — très nombreux sans doute parmi le public habituel de nos salles de spectacle, — paraître bien près de friser le ridicule. C'est, hélas! l'impression qui se dégage, pour beaucoup de spectateurs, de l'exécution de *Tristan* au Théâtre de la Monnaie. Et cependant les mêmes artistes qui coopèrent à cette exécution inerte et d'une morne correction, eussent pu, mieux stylés et mis, par une direction intelligente, en relation étroite avec les sentiments de leurs personnages, communiquer de puissantes impressions aux auditeurs les plus réfractaires à l'esthétique wagnérienne. Ces impressions d'ensemble, si fortes à Bayreuth — et ailleurs, — on ne les a guère eues, parce que nos artistes n'ont pas été exercés à nous faire comprendre

le véritable état d'âme de leurs héros, et dès lors le public, — celui que ne suffisent pas à intéresser les beautés purement musicales de l'œuvre, — est resté presque indifférent, trouvant souvent prétexte à plaisanteries dans les situations les plus pathétiques, de la plus haute et de la plus poignante humanité.

Tandis que dans ces derniers temps les spectateurs étaient devenus moins nombreux, il semblait au contraire que les applaudissements fussent plus vifs et plus chaleureux qu'au début. Ce phénomène, en apparence bizarre, s'explique par ce fait que les déceptions que laisse, à une première audition, cette interprétation dans un certain sens inexistante, sont moins sensibles lorsqu'on entend l'œuvre à nouveau et que, moins préoccupé d'y trouver les fortes impressions qui font défaut ici, on s'occupe davantage d'apprécier par le détail la prodigieuse partition du maître; l'admiration doit dominer alors tout autre sentiment, et, oubliant regrets et déceptions, on s'abandonne aux jouissances intellectuelles et artistiques que procure l'œuvre elle-même, dégagée des imperfections de sa réalisation scénique.

Il faut constater d'ailleurs que l'exécution a fait certains progrès depuis la première, et que notamment les deux principaux interprètes, Mme Tanesy et M. Cossira, ont su trouver, en quelques endroits, une mimique à la fois plus juste et plus vivante. C'est ainsi qu'au deuxième acte, après l'extinction de la torche — toujours réalisée d'une manière maladroite et puérile, sans les effets de lumière qui doivent l'accompagner, — Mme Tanesy est arrivée à traduire avec bonheur la scène mimée qui précède l'arrivée de Tristan. Elle n'y a plus les gaucheries remarquées à la première, au moment où elle agite son écharpe, gaucheries qui paraîtront bien naturelles lorsqu'on saura qu'à la répétition générale elle se servait encore de son mouchoir en guise de signal. Quand donc se décidera-t-on à faire les dernières répétitions en costume et avec tous les accessoires qui ont leur rôle marqué dans les jeux de scène? Ne comprend-on pas qu'on expose l'artiste aux surprises les plus déroutantes en lui réservant pour la première représentation l'usage de tout ce qui forme la physionomie externe de son personnage?

Ce qu'il faut louer sans réserve chez Mme Tanesy, c'est la sûreté avec laquelle elle a su continuer à chanter le rôle d'Iseult, respectant scrupuleusement, comme au premier jour, le texte musical, alors que d'autres se laissent aller aux improvisations qu'entraînent souvent les récits fortement modulés. Sa voix n'a, d'ailleurs, manifesté aucune défaillance, malgré ces douze représentations relativement rapprochées, et, dans l'ensemble, l'interprétation fournie par la vaillante artiste n'a cessé de s'améliorer, tant au point de vue du geste que sous le rapport de l'expression dramatique.

M. Cossira, toujours aussi déplaisant comme attitude aux deux premiers actes, a introduit dans la mimique du troisième quelques variantes heureuses; il y est d'ailleurs servi à souhait par la position couchée qu'il y occupe d'un bout à l'autre, et si cette position nuit quelque peu à l'émission de sa voix, elle n'en est pas moins pour beaucoup dans la bonne impression que laisse l'artiste dans ces maîtresses scènes, les plus émouvantes de l'ouvrage.

Mlle Wolf s'est débarrassée de la coiffure grisonnante et crépue qui, aux premières exécutions, donnait à sa physionomie une expression dure et déplaisante, si peu d'accord avec le caractère du rôle; elle laisse flotter sa chevelure, et il est curieux de constater combien ce détail matériel, qui paraît de minime importance, l'aide à procurer l'impression de la douce et consolante Brangaine.

Le roi Marke, par contre, n'a pu se décider à abandonner le casque grotesque qui vient écraser la stature peu étoffée de l'interprète, pas plus que l'étrange costume jaune — d'un jaune qui semble crier vengeance! — par lequel nos directeurs ont voulu sans doute souligner aux yeux du public la situation critique du personnage. M. Lequien lutte avec courage et parfois avec bonheur contre le ridicule dont on semble avoir voulu entourer à plaisir un rôle déjà fort ingrat par lui-même.

Quant à M. Seguin, il est toujours superbe d'attitude et d'expression dramatique vraie dans le rôle de Kourwenal; il s'est rapidement débarrassé de ce que son exécution avait d'un peu fébrile le premier jour, et son personnage est aujourd'hui campé de maîtresse façon. Voilà décidément une admirable création de plus à l'actif de ce grand artiste.

L'orchestre a, peu à peu, gagné en cohésion, en fondu, et il aura eu ce mérite d'avoir su éviter, pendant cette série d'exécutions, les fautes grossières, les erreurs matérielles, les accidents auxquels expose une partition aussi touffue; mais son chef semble avoir complètement négligé de lui inculquer le sens intime de l'œuvre qu'il avait à interpréter. M. Flon s'en est tenu aux grandes nuances, et encore en les marquant par des oppositions trop vives, trop heurtées; mais il n'a point paru préoccupé

de donner à chaque phrase musicale son véritable accent, sa physionomie propre. De même, la mesure est rigoureusement observée, mais les rythmes sont marqués à l'excès et l'exécution manque de cette flexibilité, de cette souplesse, de ces inflexions continuelles que réclame la partition de *Tristan* plus encore que les autres œuvres de la dernière manière du maître de Bayreuth. J. Br.



C'est devant une salle relativement peu garnie qu'a eu lieu l'unique concert donné cette année par l'Association des Artistes Musiciens; les fauteuils et les premières loges notamment présentaient des vides nombreux, — profondément regrettables en présence du but méritoire que poursuit cette institution, si digne d'intérêt et de sympathie. Et cependant le programme portait deux noms de virtuoses, — Pablo de Sarasate et Berthe Marx, — qui eussent dû suffire à attirer la foule! D'où vient donc que le public témoigne depuis quelque temps déjà une désaffection marquée vis-à-vis des concerts de l'Association, alors qu'il accourt avec tant d'empressement aux séances des Concerts populaires? Aux intéressés, c'est-à-dire aux artistes-musiciens eux-mêmes, de rechercher, — ils les trouveront aisément, — les causes de cette situation, et à eux d'y remédier promptement s'ils ne veulent voir leur louable institution condamnée à une fatale décadence.

Si les auditeurs n'étaient pas aussi nombreux qu'on pût le désirer, ils ont, par contre, mis une chaleur peu ordinaire à manifester l'enthousiasme que leur inspirait le prestigieux talent de Pablo de Sarasate, cet irrésistible charmeur. Nous avons rappelé ici, il y a quelques semaines (1), au lendemain du concert organisé à la Grande-Harmonie par la maison Schott, les brillantes qualités du maître violoniste; nous avons dit aussi, à cette occasion, les rares mérites de sa brillante partenaire, Mme Berthe Marx. Ces qualités et ces mérites se sont affirmés, cette fois, avec non moins de vigueur, dans des œuvres concertantes de plus d'intérêt que les morceaux de pure virtuosité qui composaient le programme de la séance Schott : pour le violoniste, la *Symphonie espagnole*, aux rythmes si piquants, du regretté Lalo, une des « créations » de Sarasate, et l'*Introduction et Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, dont le virtuose a marqué l'exécution d'un cachet si personnel; pour la pianiste, le concerto no 4 de Saint-Saëns, et l'obligée *Fantaisie hongroise* de Liszt, où Mme Marx a montré une main gauche extraordinaire de vigueur et d'égalité. L'excellente pianiste a joué seule, en supplément, la grande *Polonaise* de Chopin; quant à Sarasate, s'il avait satisfait aux vœux du public, bruyamment manifestés, tout son répertoire y eût peut-être passé. Sans aller jusque-là, il s'est montré d'une rare largesse en exécutant, de délicieuse façon, un *Nocturne* de Chopin et, avec la puissante coloration qu'il met dans les choses de son pays, une fantaisie espagnole d'un pittoresque très savoureux.

M. Cossira était chargé de maintenir les traditions — combien démodées! — des concerts de l'Association, en chantant un air d'*Hérodiade*, qui n'a pas précisément éveillé chez l'auditoire le désir d'entendre à nouveau dans son entier l'opéra de M. Massenet.

La préparation du concert du 21 avril n'aura pas demandé beaucoup de peine au chef d'orchestre, M. Flon, qui s'est sans doute cru des droits à quelque repos après les fatigues que lui ont coûtées les études de *Tristan et Iseult*. L'orchestre, qui a mis à accompagner les virtuoses de l'archet et du clavier une hésitation d'attaques et de rythmes parfois bien déconcertante, ne s'est produit seul que dans l'ouverture de *Charlotte Corday* de Benoit; exécution très carrée, à oppositions violentes et brutales, de cette page haute en couleur, qui ne réclame d'ailleurs pas de bien fines nuances. J. Br.

⚜

On a très vivement applaudi et en toute justice, dimanche dernier, deux petits chœurs charmants de notre collaborateur et ami Ernest Closson (*Nénuphar* et le *Mois de mai*), exécutés sous sa direction, au concert d'ailleurs très réussi donné à la Grande Harmonie, au profit des colonies scolaires de Saint-Gilles. Le *Mois de mai* est une simple harmonisation du chant de quête champenois publié par M. J. Tiersot, mais cette harmonisation est faite avec beaucoup de tact et de goût; le *Nénuphar* est une composition originale très délicate, d'une jolie sonorité et qui se termine d'une façon très poétique. Un groupe charmant de dames du monde a chanté encore d'autres compositions, notamment *Sur la mer* de d'Indy et un chœur d'*Hélène* d'Ernest Chausson, de sonorité très fine, et, qui ont été très goûtés. M. Crickboom, l'excellent violoniste, l'Ysaye II, a été simplement étourdissant dans *Légende et Polonaise* de Wieniawsky, et

(1) Voir le *Guide Musical* du 4 février 1894, pages 31-132.

Mlle Jeanne De Vigne a dit d'une belle voix et avec un style intense l'air de *Samson* de Saint-Saëns. Comment une pareille artiste n'est-elle pas au théâtre de la Monnaie? M. K.

⚜

A l'unanimité des voix, le prix du concours de composition institué par la maison Schott a été accordé à la partition portant le numéro d'ordre 77 et ayant pour devise *Alleluia*. L'auteur de la Marche primée est M. Martin Lunssens, de Bruxelles, lauréat du concours de Rome (2e grand prix en 1893).

Le jury, reconnaissant en outre la grande valeur de quelques partitions, croit pouvoir proposer la classification suivante :

Une première mention aux numéros 4, ayant pour devise *Ambiorix*, et 61, ayant pour devise *Artis proprium est creare et gignere*;

Une deuxième mention au numéro 27, ayant pour devise *Au progrès de l'art;* enfin, une troisième mention aux numéros 62, ayant pour devise *Deo et Patria*, et 56, ayant pour devise *Où peut-on être mieux?*

Toutes ces décisions ont été prises à l'unanimité des voix, par le jury, qui était composé de MM. Peter Benoit, directeur de l'Ecole de musique d'Anvers, président; MM. C. Bender, chef de musique des grenadiers, inspecteur des musiques militaires du royaume; Gurickx, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles; Balthasar-Florence, professeur, à Namur, et Léopold Wallner, professeur, à Bruxelles, membres. La partition de M. Lunssens sera jouée le jour de l'inauguration de l'Exposition d'Anvers.

⚜

Bonne nouvelle : Le théâtre de la Monnaie montera *Samson et Dalila* au commencement de la prochaine saison. Afin d'avancer les études, les chœurs vont se mettre au travail jusqu'à la clôture théâtrale, et il ne serait pas impossible que M. Saint-Saëns vînt en octobre à Bruxelles, pour assister aux dernières répétitions de son œuvre.

Mme Théroine-Mège, qui s'est fait entendre l'an dernier avec grand succès au *Cercle des XX*, donnera une soirée musicale le vendredi 4 mai, à 8 1/2 heures du soir, dans la Salle de la Grande-Harmonie, avec le concours de Mlle Maria Michaux.

L'ouverture des concerts du Waux-Hall, aura lieu le 5 mai, sous la direction de MM. Lapon et Léon Dubois.



CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — L'Opéra-Français de La Haye vient de monter le *Vaisseau-Fantôme* de Wagner dans d'excellentes conditions. M. Mertens a prouvé une fois de plus qu'il est un directeur habile, doublé d'un excellent musicien. Il a tiré de son orchestre tout ce qu'il était possible d'en faire. Les chœurs aussi avaient fait des études sérieuses; mais, néanmoins, ils ont laissé à désirer. Parmi les solistes, c'est Mme Barety (Senta) qui a remporté la palme, et elle a rempli ce rôle avec une conviction profonde; la comédienne n'est pas moins admirable que la chanteuse. Mme Barety est une artiste dramatique dans toute l'acception du mot. Quant à M. Barthini (le Hollandais), il a eu de bons moments, de même que M. van Loo (Erik), auquel on peut reprocher quelque excès de zèle. Mme Tony (Mony) a fait bonne figure et M. Darras (Daland) a fait de son mieux. La pièce a été montée avec beaucoup de soins sous le rapport des décors et de la mise en scène, et il y a même un vaisseau en mouvement, qui a été un des clous de la soirée. Le réalisme est si grand, écrit le journal le *Vaderland*, de La Haye, que deux artistes, qui doivent se trouver sur le vaisseau pendant tout le premier acte, MM. Darras et Desler, ont éprouvé absolument la sensation du mal de mer.

Prochainement, M. Mertens fera représenter un ballet d'un jeune auteur belge, M. Emile Agniez, encore inconnu en Hollande. Nous en rendrons compte en temps et lieu.

A Amsterdam, l'Opéra-Néerlandais, qui va quitter le théâtre du Parc pour s'établir au palais de l'Industrie, vient de donner les *Rantzau* de Mascagni. Mais il ne paraît pas devoir se féliciter de cette tentative, car l'ouvrage n'a pas réussi. L'exécution, il est vrai, a été au-dessous du médiocre. Chaque fois que j'assiste à une représentation de l'Opéra-Néerlandais, tel qu'il est composé maintenant, je me demande comment ce théâtre a pu parvenir à se soutenir pendant tant d'années avec une gestion pareille!

Le neuvième et dernier concert Beethoven, que M. Kes a donné au Concertgebouw, a beaucoup moins réussi que les huit concerts précédents. L'exécution de la *Neuvième Symphonie* n'a pas donné tout ce que l'on avait le droit d'attendre de la direction de M. Willem Kes. Les chœurs n'étaient pas assez nombreux, l'orchestre était moins parfait qu'à l'ordinaire et la conception générale de cette œuvre immortelle a été froide et vierge d'émotion. Cependant, il y a des choses à louer; le scherzo surtout a été crânement enlevé. Les solistes, Mlles Schauseil, de Dusseldorf, Speet, MM. Rogmans et Spoel, d'Amsterdam, se sont honorablement acquittés de leur tâche aussi ingrate que difficile. En dehors de la *Neuvième*, le programme de ce concert se composait de l'ouverture de *Léonore* n° 3 et du cinquième concert pour piano et orchestre, magistralement joué par M. Röntgen.

Au dernier concert philharmonique, se sont fait entendre deux artistes néerlandais domiciliés à Francfort, le pianiste Jakob Kwast, professeur au Conservatoire de Francfort, et le chanteur Antoine

van Rooy. M. Kwast, un ancien élève de Brassin, est un pianiste très remarquable, un excellentissime musicien, mais il a le tort de composer des concertos et le tort plus grand encore de les jouer. M. van Rooy est un chanteur de talent, doué d'une belle voix et qui a chanté *Dichterliebe*, cet admirable cycle de Schumann, avec une expression et un sentiment vraiment poétiques; il a été accompagné dans la perfection par M Kes, qui est un accompagnateur incomparable.

La célèbre Mlle Leisinger, de Berlin, a de nouveau trouvé moyen de nous faire faux bond. Elle devait chanter au concert de la Société pour l'encouragement de l'art musical, et c'est Mlle Otterman, de Dresde, qui l'a remplacée au pied levé dans la *Création* de Haydn. Cette partition admirable, où l'inspiration ne faiblit jamais, qui grandit toujours jusqu'à la péroraison, a été rendue d'une manière très satisfaisante; les solistes surtout méritent nos éloges les plus sincères. En premier lieu, notre éminent baryton Messchaert s'est surpassé et a chanté avec une rare perfection. Mlle Ottermann, avec sa voix harmonieuse, l'a parfaitement secondé; sans égaler les deux artistes que je viens de nommer, le ténor Rogmans a eu sa grande part dans la belle exécution de l'œuvre. Les chœurs se sont fort bien comportés, mais l'orchestre a joué avec une grande négligence, sous la direction de plus en plus nerveuse de M. Röntgen. L'auditoire a paru ravi, heureux d'entendre cette musique si fraîche et si pleine d'inspiration mélodique.

Votre compatriote le violoniste Ysaye a eu un grand succès au concert de l'Association des artistes-musiciens, à La Haye, où M. Kes dirigeait pour la première fois en remplacement de M. Nicolaï, qui paraît fort souffrant en ce moment. Ce début à La Haye a été pour M. Kes un nouveau triomphe; il a été acclamé.

Le Wagner-Verein nous promet des fragments de *Parsifal* pour le prochain concert.

Le conseil communal de La Haye vient d'accorder de nouveau la direction du Théâtre-Français à M. Joseph Mertens pour trois années. On ne peut qu'applaudir des deux mains à cette décision.

INTÉRIM.

P. S. — *Pierrot trahi*, le ballet de M. Agniez, a été reçu avec bienveillance par le public de La Haye. C'est une partition aimable, un peu maniérée pour le cachet du scenario. Sans briller par l'originalité, la musique de M Agniez évite la banalité, ce qui est un mérite, et elle est écrite par un musicien qui connaît son métier, ce qui n'est pas étonnant pour un professeur de conservatoire.

Du moment que M. Mertens se met à représenter des ballets de ses compatriotes, nous espérons qu'il nous fera entendre *Milenka* de Jan Blockx, une partition ravissante, et *Pierrot macabre* de Lanciani, beaucoup moins important, mais spirituel.

INTÉRIM.

LONDRES. — M. Félix Mottl est venu diriger, au Queen's Hall, un concert composé uniquement d'œuvres wagnériennes. Jamais salle de concert n'a contenu autant de personnes dans un tel recueillement. Bayreuth s'est trouvé, pendant quelques heures, transporté Regent street. A tous les rangs, des toilettes luxueuses; à toutes les places, l'habit noir. Il est vrai de dire que l'organisateur, M. A. Schulz-Curtins, agent des Bayreuth-Festivals, avait bien fait les choses. M. Mottl avait sous la main un orchestre d'élite, dont les musiciens avaient été recrutés et choisis parmi les meilleures « bands » anglaises et formaient un ensemble parfait.

Après Richter, il semblait un peu téméraire de se hasarder au sein de ces auditeurs rebelles à tout ce qui est nouveau. Venir s'implanter chez les Anglais n'est guère chose facile; c'est pourtant ce qu'a fait l'excellent Capellmeister de Carlsruhe. Il a conquis son public, qui s'est trouvé fasciné dès le début.

Au programme, nous avions : les ouvertures de *Rienzi*, du *Tannhæuser*, les préludes de *Lohengrin*, de *Tristan et Iseult*, des *Maîtres Chanteurs*, de *Parsifal*, enfin la chevauchée de la *Walkyrie* et la marche funèbre du *Götterdæmmerung*. N'y avait-il pas là matière pour plus d'un concert. Le public ne s'est pourtant nullement plaint, et a prodigué aux exécutants, et surtout à leur chef, ovation sur ovation.

M. Mottl, ravi, compte nous revenir le 22 mai.

Au troisième concert de la Philarmonic Society, M. Sapellnikoff avait attiré une affluence peu ordinaire. Il a joué, avec le talent qu'on lui connaît, le *Concerto* de Schumann. Dans le finale, il a révélé un sentiment passionnel peut-être exagéré, que ne comporte guère cette composition délicate et poétique. Rappelé et bissé, il a joué son morceau favori, une *Rapsodie* de Liszt. A. L.



MARSEILLE. — Enfin, après trois mois d'études, d'atermoiements et de tiraillements, détails d'intérieur sur lesquels je passe, l'opéra de *Taï-Tsoung* a pu voir le jour le 12 courant. L'auteur, vous le connaissez de réputation, c'est M. Emile Guimet, riche industriel, mécène intelligent et généreux, savant, artiste, voyageur, créateur et donateur du fameux musée « des Religions ». Tourmenté à son tour du démon de la composition et rassuré sans doute sur les satisfactions que son état de fortune lui procurerait aussi dans cette partie-là, M. Guimet, comme un simple prix de Rome, s'est attelé à l'édification d'un opéra; mais, autrement qu'un prix de Rome, il a trouvé un théâtre, a pu s'entendre, se faire jouer, et récolter des applaudissements, voire un *rappel*. Ah! il y a des gens heureux en ce monde! Notre musicien a choisi pour sujet de sa pièce un certain Taï-Tsoung, empereur chinois au VIIe siècle de notre ère, rencontré au cours de ses travaux sur l'histoire des Célestes. Ce... Non, tenez, voulez-vous? nous allons périphraser et renoncer

une bonne fois à ces vocables exotiques. Je manque sans doute de l'entraînement nécessaire, mais ces connaissances-là me paraissent aux antipodes de ce que nous appelons l'harmonie, et je ne puis sans grincer des dents et de la plume me résoudre à les écrire. Donc cet empereur était une manière de brave homme et même d'homme supérieur, qu'on ne s'attendait guère à trouver là-bas, et qui, vu ses mérites nombreux, tranche si complètement sur ses « frères » et ses « cousins » de tous les temps et de tous les lieux, qu'il méritait vraiment d'être glorifié dans les siècles des siècles par la poésie et la musique. M. Guimet a intéressé à la cause de son prince un littérateur parisien, M. d'Hervilly, et à eux deux ils ont mis sur pied un opéra fort présentable, aussi intéressant, aussi bien charpenté et machiné qu'un autre, ne regardant certes ni à la matière, ni à l'ouvrage. Il n'y a, en effet, pas moins de cinq heures bien comptées de musique, et 560 pages de papier réglé dans cette partition. Mais tout cela se tassera à la longue, les scories, les lourdeurs et les crasses, précipitées et éliminées, laisseront briller en leur limpidité les parties valables de l'œuvre, pour le plus grand profit de l'auditeur et de l'auteur.

Au lever du rideau, l'armée de l'empereur est en déroute. Son général s'est laissé battre par les ennemis, et la chose n'est pas riante pour lui, car, suivant la loi, une défaite, c'est la mort. Cependant, ignorant le malheur qui les menace, son fils, apprenti mandarin, courtise la charmante fille d'un gros fonctionnaire. Celui-ci, créature du général, craignant d'être entraîné dans la disgrâce, ne voit pas d'autre issue à l'aventure que de faire l'offrande de sa fille à l'empereur. Troisième tableau : scènes pittoresques sur la place publique, chœur, retraite militaire, ballet des lettrés, puis dégradation du coupable. Mais, au moment où celui-ci doit marcher à la mort, son fils s'offre à le remplacer et à mourir à sa place. Ce qui, après débat, est accepté. Quatrième tableau : le harem du prince. Celui-ci rentre d'une longue absence et n'est guère au courant des choses de son palais, ni de la façon dont se préparent ses plaisirs, car, à la vue de tous ces visages où la tristesse contraste fâcheusement avec les charmes de la jeunesse, il licencie tout le monde, y compris la dernière venue. Cinquième tableau : prison. L'empereur survient au milieu des criminels et des captifs, et leur annonce que, l'agriculture manquant de bras, — déjà, et même en Chine! — et la récolte, pour ce, étant compromise, ils aient à porter leur aide aux cultivateurs, quitte, sous la foi du serment, à venir reprendre leurs liens, une fois les travaux terminés. Sixième tableau : un site sauvage dans les montagnes, beau décor de Rubé et Chaperon. Le père et le fils malheureux se retrouvent, et, dans une scène qui pourrait être shakespearienne, cherchent la place convenable de leur tombeau. La jeune fille survient, implore le père, qui, connaissant enfin l'amour des jeunes gens, revendique définitivement son droit à la mort. Enfin, quand réunis sur la place publique, les condamnés vont subir leur sort, une cloche se fait entendre. C'est un signal sacré, qu'a placé à la porte de son palais l'empereur lui-même, prenant l'engagement d'écouter toujours l'infortuné qui, sans appui, ferait ainsi appel à la bonté souveraine. La jeune fille se fait connaître, réclame son fiancé et la grâce du serviteur malheureux. L'empereur, lié par son serment, pardonne à tout le monde et prouve ainsi sa magnanimité et ses vertus.

Cette analyse succincte néglige forcément bien des détails, des épisodes caractéristiques de mœurs et d'usages locaux, qui donnent beaucoup d'originalité au spectacle et à la pièce. Passons maintenant à la musique.

Sans me perdre en considérations étendues sur l'esthétique de l'opéra en général, je signalerai seulement que, suivant en ceci un procédé usuel, l'auteur s'est servi, pour caractériser le lieu et l'action de sa pièce, de divers motifs authentiques, échantillons de la musique indigène, venant apporter l'accent voulu de pittoresque, de réalisme à l'ensemble de l'œuvre. C'est ce qu'on appelle la couleur locale, et l'on sait quelle place elle prend certes dans l'art moderne. Qui s'aviserait d'en médire serait le bien reçu! Le moindre défaut pourtant de ces emprunts est de créer des disparates choquants entre la composition normale de l'auteur et ces éléments étrangers, le plus souvent infirmes et barbares, appartenant à un système musical tout différent du nôtre. On n'y obvie que par une altération, une déformation nécessaire de ces éléments étrangers, en vue de les utiliser pratiquement, de les traduire en un langage musical décent et intelligible. Mais alors, que devient la valeur d'origine du produit ainsi altéré? Quoi qu'il en soit, M. Guimet l'a fait ainsi, et c'est justement, il me semble, dans un de ces tours de force qu'il a le plus réussi.

La musique de M. Guimet appartient à l'art éclectique, ou plutôt, — car je n'aime pas ce mot et ce qu'il représente, — à l'art indépendant, raisonnable et tempéré, qui caractérise notre génie français : art, il faut le dire, un peu de reflet et d'assimilation, qui ne réussit guère les grands coups d'aile et n'aspire aux sommets qu'en désir et en projet, mais se gare aussi des aventures et des excès, sait imiter avec esprit, utiliser avec goût, puiser avec discernement à toutes les écoles et à tous les systèmes, et donner à tout cela la forme, l'unité, le style qui en imposent et qui charment. Airs, récit, déclamation, ensembles, à une ou plusieurs voix, se trouvent tour à tour, chez M. Guimet, employés judicieusement, suivant l'opportunité et les besoins de l'action, reliée, fondue par cette solidité et cette aisance de facture qui donnent à l'œuvre la consistance et l'éloquence, et qu'on est tout étonné de trouver dans l'œuvre d'un amateur.

Non, ce n'est pas là de la musique d'un amateur; c'est un art de professionnel éprouvé et

chevronné, et l'on se demande par quelle faculté merveilleuse M. Guimet se montre tel à nous. Développement et traitement des thèmes, peu aisés, contexture substantielle des parties, aux voix et à l'orchestre, appropriation exacte de la forme aux nécessités de l'action dramatique, « écriture » élégante et savante, tout s'y trouve et satisfait le lecteur comme l'auditeur. *Taï-Tsoung* serait-il donc un chef-d'œuvre? Et qui fait des chefs-d'œuvre? Il leur manque, à lui et à son auteur, ce qui manque à notre génération épuisée, venue trop tard visiter le beau champ où la glane même du glaneur a trouvé depuis longtemps d'empressés, d'affamés poursuivants; il manque, ici comme partout, l'élément premier et souverain de l'art, l'inspiration, le génie. Il faut le dire, l'idée mélodique chez M. Guimet ne se présente ni facile, ni originale. Elle me paraît même, comme dans tous les opéras modernes, faiblir d'autant que la situation est plus forte et plus dramatique. En revanche, elle est parfois aimable et intéressante dans les scènes de demi-caractère, les épisodes. A ce titre, je signalerai trois morceaux très réussis au troisième tableau comprenant chœurs, scènes et danses populaires. C'est là que se trouve l'apport le plus marquant de l'élément musical indigène, sous forme de trois petits orchestres d'instruments pseudo primitifs soufflant chacun un air informe et grotesque. Je crois bien pourtant que ces produits exotiques ne nous sont pas servis sans apprêt, à y voir certaine allure « canonique » à la tierce, certaine basse contrepointée, artifices de l'art occidental, probablement tout à fait ignorés des Célestes. Là-dessus se greffe un chœur excellent, traité de main de maître, sans excès ni affectation de science. Il en est de même d'un des airs de ballet très bien développé. Dans le genre sentimental et poétique, je citerai l'air de la jeune fille désolée au milieu du harem, qui est une chose tout à fait exquise avec son accompagnement en dessin obstiné, délicatement murmuré par la clarinette. Ces trois passages sauveraient peut-être l'opéra en question d'être une quantité négligeable dans l'art; mais, combien l'auteur devrait se répéter le conseil du poète et combien de fois sur le métier il lui faudrait remettre l'ouvrage!...

L'opéra est magnifiquement monté. M. Guimet, de toute façon, a soigné la venue au monde de son enfant, et il a grandement fait les choses, jusqu'à six décors neufs, œuvre d'un bon faiseur parisien, et qui changent nos yeux des loques sordides et grotesques qui font notre ordinaire.

L'exécution est très convenable, comme cela arrive presque toujours pour les « créations », dans lesquelles les artistes, libérés des comparaisons et des souvenirs qui les écrasent, peuvent donner librement leurs moyens. La première place revient sans conteste à Mme Vachot, qui, sortant de son genre, s'est révélée chanteuse dramatique de premier rang. C'a été un étonnement et aussi un ravissement. Les autres sont simplement convenables. C'a été aussi un étonnement. Je ne cite personne, de peur que quelque prote ou correcteur bienveillant ne vienne d'un coup de pouce amical transformer en superlatif glorieux le modeste positif que j'écrirais tout juste. Enfin, je vous dirai prochainement la fortune qu'aura eu le nouvel opéra, et je finirai, suivant la formule, par une félicitation à tous sur cette « heureuse tentative de décentralisation artistique ».

Le conseil municipal vient de nommer pour trois ans directeur de notre première scène M. Mobisson, qui a été, dit-on, secrétaire à l'Opéra. Un inconnu; mais bah! avec ce que nous savons des connus, nous sommes rassurés, les choses n'empireront pas.

STRASBOURG. — Un public distingué a sanctionné, dimanche dernier, par ses plus chaleureux bravos, les débuts aux séances de l'Eméritat, si justement recherchées, de trois jeunes artistes, Mlles Marguerite Kuntz, cantatrice, élève de Mme Rucquoy; Juliette Mosser, pianiste, élève de M. Oberdœrffer, et M. Fritz Abry, flûtiste, élève de M. Rucquoy.

Mlle Kuntz, dont la voix d'alto est devenue si expressive, a chanté avec infiniment de goût plusieurs *Lieder* et l'air de la coupe de *Galathée*.

Mlle Mosser, qui montre du tempérament, a le jeu très souple, brillant et perlé; elle a fait valoir ses qualités de soliste dans la *Berceuse* de Chopin, le *Coucou* de Daquin-Diemer, et *Causerie sous bois* de Raoul Pugno. Avec M. Fritz Abry, un des plus remarquables flûtistes que M. Rucquoy a formés, ce qui n'est pas peu dire, Mlle Mosser a exécuté les grandes variations op. 160 de Schubert, dans lesquelles le piano et la flûte ont constamment à rivaliser de virtuosité. Pianiste et flûtiste se sont magistralement acquittés de leur tâche.

Raoul Koczalski, le tout jeune pianiste de Varsovie qui s'est fait entendre samedi dernier à l'*Aubette*, est réellement le virtuose phénomène qu'on avait dit. Ce que ce soliste de neuf ans accomplit au piano tient vraiment du prodige. Et ce n'est pas seulement un simple mécanicien du clavier qu'il nous présente, mais aussi un musicien intelligent Son succès a été tel qu'il lui a fallu se décider à donner un second concert.

VERVIERS. — Concert de l'Ecole de musique : — L'événement le plus important de notre saison artistique, et un des plus beaux concerts que nous ayons entendus depuis longtemps. Inutile, je crois, de refaire l'éloge de notre Ecole : elle peut être mise au premier rang des écoles du pays, et, grâce à son directeur L. Kefer, elle grandit chaque année.

Tous ses éléments étaient réunis pour exécuter la *Kinder-Cantate* de Peter Benoit, qui était venu entendre son œuvre. Il a pu constater que les petits Wallons comprenaient aussi bien que les petits Flamands les choses simples, fortes et

vivantes qu'il avait écrites pour les générations futures de son pays. Ces chœurs d'enfants étaient superbes d'entrain, de justesse et d'aplomb.

On a été heureux d'applaudir comme un maître un artiste belge qui nous donnait une si pure et si saine jouissance artistique.

Peter Benoit a dirigé lui-même son ouverture de *Charlotte Corday*, où l'éclat de la couleur et l'emploi si dramatique de la *Marseillaise* font oublier une certaine absence de profondeur — autorisée d'ailleurs par la conception extérieure du sujet.

Je vous répète tous les ans que notre orchestre gagne en brio, en finesse, et netteté et devient un merveilleux instrument. J'ajoute aujourd'hui que cet instrument est entre les mains d'un artiste qui lui fait exprimer toujours plus profondément et plus adéquatement tout ce que l'art a de plus élevé. La 5e symphonie de Beethoven n'eût pas pu être plus héroïquement et plus sévèrement dramatisée, le *Carnaval romain* de Berlioz, plus finement et énergiquement rendu, ni le prélude de *Tristan* plus senti, dans sa mortelle intensité.

On a entendu quelques-uns des lauréats de l'année : MM. Paulus (violon, médaille de vermeil) et N. Lejeune (alto, médaille d'argent), dont les mérites intéressent à divers titres.

M. Longtain (baryton, 1er prix), a encore quelques progrès à faire au point de vue de la sûreté de la voix. Mais on lui pardonne bien volontiers cette imperfection qui disparaîtra, quand on jouit de sa sincérité et du grand effort qu'il fait pour s'assimiler le sens de ce qu'il interprète. Dans l'air du Hollandais, du *Vaisseau-Fantôme*, il comprenait et faisait très bien sentir le sombre désespoir de l'isolé, dont le doute et la douleur aveugles torturent celle qui croit en lui.

A Mlle Delgoffe (contralto, médaille d'argent), on pourrait faire la même observaiion. Quand elle sera complètement sûre de sa voix, elle interprétera admirablement la musique passionnée de Wagner. Dans le duo de *Lohengrin* (Mlles Delgoffe et Lamboray) Mlle Lamboray, médaille de vermeil) nous a charmés par la pureté de sa belle voix. Le rôle doux et confiant d'Elsa est fait pour elle. Dans la *Mort d'Iseult* qu'elle a chantée ensuite, elle faisait dominer cette note de joie grave et sacrée, là où d'autres eussent peut-être mis plus de passion et de fougue. Mais la fin d'Iseult, vue à travers ce tem-

pérament, gardait bien son caractère de grandeur religieusement humaine.

L'orchestre accompagnait ces diverses scènes de Wagner que le public tout entier accueille maintenant avec enthousiasme.

NOUVELLES DIVERSES

La *season* de Londres sera, cette année, particulièrement brillante, à en juger par le programme de sir Augustus Harris.

Le directeur du théâtre royal Drury Lane et du Royal Italian Opera Covent-Garden compte monter seize ouvrages en onze semaines. Citons : la *Navarraise* de Massenet, *Signa* de Cowen, la *Damnation de Faust* de Berlioz et *Sapho* de Gounod.

Trois œuvres nouvelles seront également données sur la scène de Covent-Garden ; la première sera *Manon* de Puccini.

La deuxième nouveauté sera l'*Attaque du moulin* de MM. Zola et Bruneau; ce dernier ira à Londres diriger les dernières répétitions, et M. Emile Zola a promis à sir Augustus Harris d'assister à la première.

L'orchestre sera alors dirigé par M. Flon, de Bruxelles, et les décors brossés par M. Caney.

Enfin, comme troisième nouveauté, sir Augustus Harris offrira aux habitués de Covent-Garden *Falstaff* (en italien); l'orchestre sera dirigé par M. Luigi Mancinelli.

BIBLIOGRAPHIE

Charles-Quint musicien, par Edm. Vander Straeten. Gand, librairie J. Vuylsteke, 1894. — Le savant historien de la musique aux pays flamands vient de réunir en cette élégante plaquette les renseignements qu'il a recueillis et mis au jour au sujet de l'éducation musicale que reçut Charles-Quint et de son goût pour la musique. On sait, grâce à lui, que le grand empereur, après avoir appris la flûte et le chant dans sa jeunesse, ne dédaignait pas, dans l'âge mûr, de toucher de l'épi-

nette, et c'est un fait historique que, lors de son couronnement à Bologne, il entonna le premier verset de l'Evangile d'une voix claire et bien timbrée qui fit l'admiration de toute la cour. M. Vander Straeten reproduit dans son opuscule le texte musical de la chanson favorite de l'empereur, *Mille regretz*, qui fut mise à quatre voix par Josquin Deprés, et il nous donne aussi un *motet* à quatre voix attribué au prince et qui date de l'époque de sa retraite à Saint Just. Curieuse contribution à l'histoire de la musique au xvi[e] siècle. M. K.

L'éditeur Belaïeff, à Leipzig, a publié récemment quelques recueils de musique vocale de compositeurs russes, avec une traduction française, originale et habile, signée Sergennois. Un recueil de trois chœurs *a capella* pour voix mixtes, de Grodzki (op. 19), d'une facture fort intéressante et d'un sentiment très délicat; un autre fascicule de cinq chœurs *a capella* pour voix d'hommes, signés Sokolow (op. 15), malheureusement assez vulgaires, quoique bien écrits. Trois cahiers de mélodies pour chant et piano, dont un de Stcherbatcheff (six mélodies, op. 24), celui que quelqu'un appelait un peu témérairement « le Schumann russe »; en tous cas, les mélodies susdites ont beaucoup de charme et d'inspiration et se distinguent par une couleur slave très prononcée. Les deux autres recueils (Félix Blumenfeld, cinq mélodies, op. 5, et Sigismond Blumenfeld, cinq mélodies, op. 3), ne portent guère cette caractéristique et se rapprochent bien plutôt des mélodies allemandes en ce sens que le soin de l'écriture et la solidité de leur facture ne les empêchent pas de manquer d'originalité et de recherche. A noter, dans le premier de ces deux cahiers (Félix Blumenfeld), un air d'assez grande allure, *Viens à moi*, et deux ou trois autres numéros bien venus; dans le second (Sigismond Blumenfeld), *Il ne sait plus* et *Dieu seul est grand*, d'un sentiment juste et d'une réelle émotion. E. C.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 22 au 29 avril : Falstaff. Don Juan. Les Medici. Bastien et Bastienne et Cavalleria rusticana. Les Noces de Figaro. Falstaff et Carnaval. Noces slaves et I Pagliacci. Les Maîtres Chanteurs.

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — L'Etudiant pauvre. Le Baron des Tziganes.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 22 au 29 avril : Carmen. Tristan et Iseult. Richard Cœur de Lion et Cavalleria. Orphée. Tristan et Iseult. Lohengrin, avec M. Van Dyck.

THÉATRE DES GALERIES. — Cousin-Cousine.

ALCAZAR ROYAL. — Le Mort.

CONCERTS POPULAIRES (sous la direction de M. J. Dupont. — Vendredi 11 mai, à 8 h., au théatre de la Monnaie, 4e concert : la Damnation de Faust, légende dramatique d'Hector Berlioz : Marguerite, Mme Auguez de Montaland; Faust. M. Demest; Méphistophélès, M. Auguez; Brander, M. Vandergoten.

Dresde

OPÉRA. — Du 22 au 29 avril : Martha. Marga. L'Enlèvement au sérail. Hans Heiling. Lohengrin. Les Joyeuses Commères de Windsor. Le Templier et la Juive.

Paris

OPÉRA — Du 23 au 28 avril : La Walkyrie. Thaïs, la Maladetta. Faust. Lohengrin.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 22 au 28 avril : Richard Cœur de Lion, les Dragons de Villars. Carmen (soirée populaire). Falstaff Mireille, Lalla Roukh. Falstaff. Le Postillon de Longjumeau, Cavalleria rusticana. Falstaff.

SALLE D'HARCOURT. — Grand concert rnsse du mer-

credi 2 mai, à 9 heures du soir, sous la direction de M. Alexandre Winogradsky, président de la Société impériale de musique à Kiew : Quatrième symphonie (Tschaïkowsky); musique des sphères (Rubinstein); Cosatschok, fantaisie sur une danse cosaque (Dargomijsky); Entr'acte de William Ratcliff (César Cui); Rêverie orientale (Iwanow); Sadko, tableau musical (Rimsky-Kousakow); Cavatine du Prince Igor (Borodine), M. Warmbrodt; Un lever de soleil à Moscou (Moussorgsky); ouverture de Rousslan et Loudmila (Glinka).

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 23 au 30 avril : L'Ami Fritz Le Baiser, Terre et Soleil. Tristan et Iseult Le Diable au pensionnat et I Pagliacci. Les Contes dorés. La Rose de Pontevedra et Amour de conscrit. La Flûte enchantée Carmen.

An der Wien. — La Pauvre Fille. Le Château maudit. Le Mariage à l'essai. Le Carnaval de Rome.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET
GEORGES SERVIÈRES
HUGUES IMBERT — RENÉ DE RÉCY
CAMILLE BENOIT — ETIENNE DESTRANGES
ALFRED ERNST — GUY ROPARTZ
VAN SANTEN KOLFF
J. HOUSTON CHAMBERLAIN
ED. VANDER STRAETEN—ED. EVENEPOEL
MAURICE KUFFERATH
CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY
I. RAGGHIANTI — J. MALHERBE
HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG
N. LIEZ — I. WILL
Dr DWELSHAUWERS — ERNEST CLOSSON
LUCIEN DE BUSSCHER
OBERDŒRFER — JEAN MARLIN
J. BRUNET — A WILFORD, ETC, ETC.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE. . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 6 Mai 1894 — NUMÉRO 19

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich : Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Greuus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 19. 6 Mai 1894.



Une partition méconnue

PROSERPINE

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

ÉTUDE ANALYTIQUE

(Suite et fin. — Voir les nos 16, 17 et 18.)



ACTE IV

Dans la version primitive, un long entr'acte sépare cet acte du précédent. Le mouvement haletant, précipité du début, semble vouloir dépeindre la course fiévreuse de Proserpine à travers la montagne. Les thèmes de *Proserpine* et de l'*Aspiration à l'amour* reparaissent dans la suite de ce morceau symphonique d'une incontestable valeur. Ces pages ont disparu dans la nouvelle édition. Il est certain qu'un intermède aussi développé, malgré tout l'intérêt musical qu'il possède, ne venait guère à propos au dernier acte. Le compositeur aurait pu néanmoins en faire un résumé au lieu de le supprimer entièrement.

Maintenant, le rideau se lève un peu brusquement sur l'appartement du palais de Sabatino, où se dénoue le drame : Le jeune homme attend sa fiancée avec impatience. Il trompe son attente en pensant à la pure enfant qui va bientôt lui appartenir. L'*andante* qu'il chante est d'une inspiration délicate et tranquille, qui rend bien les sentiments dont son âme apaisée est maintenant remplie. Page 203, sous l'exclamation : *O joie! elle sera ma femme!* le motif de l'*Amour conjugal* est heureusement ramené.

Brusquement, la porte s'ouvre et Proserpine vient tomber aux pieds de Sabatino stupéfait. Mille paroles brûlantes s'échappent de sa bouche. Elle l'aime à la folie! Si elle l'a repoussé jusqu'ici, c'est qu'elle craignait d'être pour lui un objet de dégoût. Maintenant, que lui importe! Qu'il la prenne, elle est à lui! Elle le veut, elle l'aura, où ils mourront ensemble. Au milieu de cette scène terrible, on entend le roulement d'une voiture. C'est Angiola et Renzo qui arrivent. Sabatino désigne à Proserpine une porte latérale et court, en toute hâte, au devant de sa fiancée.

Cette scène, point culminant de l'œuvre, est magnifique d'un bout à l'autre. La sincérité de l'accent dramatique, l'étroite fusion de la musique et des paroles en font, dans l'opéra français, le pendant du duo de *Carmen*. Au moment où la courtisane arrive, le violoncelle solo gémit le *Leitmotiv* qui lui est affecté; celui de l'*Amour vrai* paraît ensuite aux premiers violons et aux hautbois; enfin, celui de l'*Aspiration à l'amour* revient sous les paroles : *J'ai voulu t'arracher de mon âme insensée!* Toute la supplication de Proserpine : *Ecoute, je souffrais...* de la page 209 à la page 213, est d'une intensité d'expression remarquable. Outre le thème de l'*Amour vrai*, page 211, et celui de l'*Amour repoussé*, page 212, on retrouve aussi, pages 209 et 211, deux phrases d'accompagnement déjà parues au premier acte, dans la scène entre Sabatino et Proserpine. Quand celui-ci repousse la malheureuse, en invoquant son prochain mariage, la mélodie de l'*Amour conjugal* passe encore à l'orchestre. Superbe, le cri de désespoir de Proserpine :

Tu comprends que voici maintenant une porte,
Dont je ne puis franchir le seuil qu'aimée ou morte!

La prière de Proserpine se fait de plus en plus ardente. Elle se traîne aux genoux de Sabatino, s'offrant à lui avec une inconsciente impudeur. Ah! ce n'est plus la fière créature du premier acte, qui, jalousement, cachait à tous, même à l'intéressé, sa passion profonde; maintenant, c'est une humble mendiante, qui demande quelques bribes d'amour. Toutes ces pages passionnées sont remarquablement rendues. Successivement, les thèmes du *Désespoir* et de l'*Amour vrai* passent à l'orchestre. Quand la courtisane supplie Sabatino de la prendre au moins pour quelques jours, le dessin qui souligne, au premier acte, la jolie scène où Proserpine s'offre à Squarocca, est ramené à l'accompagnement. J'apprécierai plus loin l'opportunité ce rappel. A remarquer la belle phrase : *Je suis à tes pieds*...] (1).

Sabatino sorti, Proserpine ne s'éloigne pas. Elle se cache rapidement, pendant que gronde le thème de la *Jalousie*. Angiola entre avec son fiancé tout ému du récit de l'aventure qu'elle a courue. L'orchestre, à l'arrivée de la jeune fille, s'apaise, s'adoucit. Proserpine, la rage et le désespoir au cœur, assiste à l'amoureux entretien des jeunes gens, dont les deux voix chantent à l'unisson une longue phrase mélodique, qui ne manque pas de charme : *Viens! suivons dans la lumière*... Le *trio* est complété par Proserpine, dont la haine ne se contient plus. Elle surgit tout à coup de sa cachette et se précipite, le poignard levé, sur Angiola. Sabatino l'arrête à temps. Tout croule autour de la courtisane. Violons, altos, violoncelles exhalent *fortissimo* le motif de *Proserpine*, que l'altération d'une note revêt d'une morne tristesse, et, tandis que le cor anglais soupire celui de l'*Aspiration à l'amour*, la malheureuse se tue. Au quatuor et au basson, revient encore ce dernier thème, précédé de celui de l'*Amour vrai*. La phrase de Proserpine mourante : *Mon malheur cesse*, est d'une merveilleuse et tragique beauté. *Soyez heureux*, murmure-t-elle, et elle expire. Alors, une dernière fois, s'élève de l'orchestre ce motif de l'*Aspiration à l'amour*, qui, en lui-même, résume tout le drame. Proserpine a voulu aimer et être aimée. Elle n'a pu. La fatalité de sa déchéance première l'a condamnée à ne jamais connaître cet amour sincère et régénérateur qu'elle rêvait. Et elle meurt de son impuissance à pouvoir inspirer non plus un désir brutal, mais un sentiment élevé.

* * *

J'ai déjà dit, au commencement de cette étude, que *Proserpine* me paraissait être, après *Samson et Dalila*, l'œuvre dramatique la mieux venue de Camille Saint-Saëns. J'ai essayé d'en faire apprécier les beautés par la minutieuse analyse précédente; il ne me reste plus qu'à présenter quelques considérations générales.

Comme je l'ai démontré par des citations nombreuses, l'auteur a constamment, dans sa partition, employé le système du *Leitmotiv*. Déjà dans *Samson et Dalila*, on peut relever quelques thèmes conducteurs; *Henri VIII* en contient davantage; enfin, *Ascanio*, opéra postérieur à *Proserpine*, en est surabondamment pourvu (1). Selon moi, c'est dans l'œuvre qui nous occupe que Saint-Saëns a fait le plus habilement usage du *Leitmotiv*. Dans *Ascanio*, les thèmes subissent des transformations plus nombreuses, ils sont *triturés* davantage, ils sont intercalés dans la trame symphonique avec une maîtrise plus éblouissante peut-être, mais, et cette critique s'adresse aussi à ceux d'*Henri VIII*, ils possèdent un défaut capital.

Un bon *Leitmotiv* doit avoir deux qualités. Il doit être non seulement *caractéristique*, mois surtout *caractérisé*, c'est-à-dire qu'il faut qu'il ait une physionomie si frappante que, du premier coup, il se grave dans la mémoire de l'auditeur. Or, dans *Ascanio* comme dans *Henri VIII*, les *Leitmotive* manquent absolument de ces qualités. Ils

(1) Les parties comprises entre les signes [ont été supprimées dans la nouvelle édition. On ne saurait trop regretter cette étrange coupure d'un des plus beaux passages du dernier acte.

(1) Voir mon étude sur *Samson et Dalila*, celle de M. Hippeau sur *Henri VIII* et celle de M. Malherbe sur *Ascanio*.

sont *quelconques :* ils ressemblent à ces gens que vous coudoyez depuis dix ans dans la rue sans que leur figure ait jamais pu fixer sérieusement votre attention. Dans *Proserpine,* au contraire, les motifs ont, presque tous, un relief particulier. Néanmoins, leur emploi peut parfois prêter à la critique. C'est ainsi que le retour, au dernier acte, du dessin d'accompagnement de la première scène entre Proserpine et Squarocca ne se justifie guère. M. Saint-Saëns me dira peut-être que la courtisane, dans les deux cas, s'offre à un homme, et que le retour du thème était tout indiqué. Je ne le crois pas. La situation, en effet, n'est pas la même. Quand Proserpine veut se donner à Sabatino, c'est par amour ; quand elle se livre à Squarocca, c'est par vengeance et par dépravation morale. Le raisonnement du compositeur, en admettant qu'il l'ait fait, et on doit l'admettre, car on ne peut croire qu'un homme comme Saint-Saëns ait agi sans raison, est purement spécieux. Des subtilités pareilles, dignes d'un casuiste, sont absolument contraires au sens dramatique du *Leitmotiv.* Le système des thèmes conducteurs, dont Richard Wagner a fait dans ses œuvres un si merveilleux usage, n'est admissible qu'à la condition que ces thèmes soient logiquement employés.

Il faut regretter encore, dans *Proserpine,* la réapparition de certains motifs auxquels il est impossible de donner une signification bien précise et qui reviennent, on ne sait pourquoi, dans des situations différentes. Par exemple, le motif sur lequel les paroles suivantes sont chantées par Renzo. p. 22 : *Je serai très ravi de t'avoir pour beau-frère,* reparait p. 33 m. 1, précédant le thème de *Proserpine,* au moment de la rentrée en scène de celle-ci, puis p. 40, m. 1 au début de la scène entre Sabatino et Proserpine, et ensuite p. 110, m. 12 et suiv. quand Renzo annonce à Angiola qu'il la marie. Si cette dernière apparition se trouve expliquée par la première, il n'en est pas de même des deux autres.

Malgré ces restrictions *Proserpine* n'en est pas moins une œuvre des plus remarquables. Chaque acte possède une physionomie bien particulière, ce qui donne à l'ensemble de l'ouvrage, sans que l'unité en soit le moins du monde rompue, une variété qui n'avait nullement besoin d'être augmentée par les *adjutorium* sans valeur que j'ai déplorés plus haut : *saltarelle, chœur de gitanos* (1).

Une chose qu'il faut admirer aussi dans cette partition si intéressante, ce sont les accompagnements. Outre les *Leitmotive,* base principale du tissu symphonique, on trouve, à chaque instant, de délicieux dessins d'orchestre, des broderies ravissantes, semées à pleines mains par un musicien pour qui le contrepoint et la fugue n'ont pas de secrets.

L'instrumentation, toujours solidement basée sur le quatuor, ne saurait non plus être passée sous silence. Elle est admirable d'un bout à l'autre de l'œuvre, pleine de couleur, de variété, de sonorités agréables, d'éclats brillants, de poétiques demi-teintes.

Proserpine a subi le sort commun à la plupart des belles œuvres. D'ailleurs, ce drame lyrique d'un de nos plus grands musiciens était peu fait pour le public d'un théâtre où de misérables productions, comme *Mignon* et les *Dragons de Villars* sont encore en honneur.

Le jour où une troisième scène lyrique sérieuse s'élèvera à Paris, *Proserpine* y aura sa place toute marquée. Alors, j'en ai l'intime conviction, le public reconnaîtra combien il s'est trompé, et il fera fête à la partition méconnue aujourd'hui, demain triomphante.

Etienne Destranges.



L'Hymne à Apollon

M. G. Perrot publie, dans le *Journal des Débats,* une très intéressante notice sur l'*Hymne à Apollon,* récemment découvert à Delphes et qui est venu

(1) On ne saurait trop souhaiter qu'à la reprise de son œuvre, M. Saint-Saëns rétablisse l'ancien commencement et l'ancienne fin du troisième acte.

tout à coup ajouter des révélations inattendues à nos connaissances, jusqu'ici très imparfaites, en ce qui concerne la musique chez les Grecs. Celles-ci reposaient jusqu'ici sur les ouvrages théoriques qui nous ont été légués par l'antiquité, ouvrages sur l'interprétation desquels on est loin de s'accorder, et, en second lieu, sur les hymnes attribués à Denys et à Mésomède, compostions médiocres, médiocrement transmises, de l'époque des Antonins. A ces documents, depuis longtemps connus, les découvertes paléographiques et ethnographiques de notre siècle n'avaient ajouté que peu de chose, à savoir : les exercices instrumentaux de l'*Anonyme* de Bellermann, la courte inscription musicale de Tralles et le chétif lambeau d'un chœur de l'*Oreste* d'Euripide, récemment publié par M. Wessely. La trouvaille de Delphes est d'une bien autre importance. Sans compter une douzaine de fragments plus ou moins longs, où il y a aussi des notes écrites au-dessus des paroles, elle nous apporte enfin une grande cantilène du troisième ou du second siècle avant notre ère, qui, par son étendue, par sa valeur poétique et musicale comme par l'authenticité de son texte, prendra désormais la première place parmi les reliques de la musique des Grecs.

Les fragments auxquels on doit cette révélation, explique M. Perrot, proviennent du *Trésor des Athéniens*.

On appelait ainsi la chapelle que ceux-ci avaient construite à Delphes, en style dorique, et décorée de nobles et charmantes sculptures, au lendemain et en souvenir de leur victoire de Marathon. C'est autour de ce petit sanctuaire que, pendant les siècles suivants, continuèrent toujours de se grouper les *théories* ou députations religieuses que la cité envoyait, à des dates fixées par la tradition, porter ses hommages au fils de Latone, protecteur commun de toute la race hellénique. La députation comprenait, outre ses chefs, choisis parmi les premiers personnages de la ville, des musiciens et des chanteurs; l'exécution de cet hymne à Apollon, de ce *Péan*, comme on l'appelait, était la partie la plus importante de la cérémonie. Le thème poétique ne changeait point; c'était toujours l'éloge du dieu; mais à ce qu'il semble, certains de ces péans avaient paru plus beaux que d'autres, avaient obtenu un plus vif succès, et celui-ci leur avait valu l'honneur d'être gravés sur des tables de marbre qui étaient attachées aux murs du Trésor. C'est ce que l'on constata lorsque, à l'endroit même qu'indiquait Pausanias, les fouilles ont mis au jour les débris de cet édifice, colonnes, entablement et bas-reliefs. Parmi ces décombres, on remarqua des fragments d'inscription qui présentaient un aspect assez extraordinaire; avec les vers alternaient, placés dans les interlignes, des signes bizarres qui surmontaient certaines syllabes; il y en avait tantôt deux pour une seule syllabe, où la voyelle était alors redoublée, tantôt un seul pour plusieurs syllabes.

Ces signes se rapportaient à deux systèmes différents :

1° Une série alphabétique incomplète, conforme en général aux types de l'alphabet usuel et n'en différant que par quelques signes. Elle compte quatorze signes :

Β Γ Ϝ Θ Ι Κ Λ Μ Ο Υ Φ, Ψ barré et Ψ renversé, Ω renversé.

2° Une série de signes conventionnels où entrent quelques signes de l'alphabet.

La poésie paraît avoir été divisée en deux ou trois morceaux qui se distinguaient par le mètre, *péan* proprement dit, *hymne* et *prosodie* ou chant processionnel. L'hymne seul a été assez bien conservé. Leux fragments subsistent, l'un de dix vers et l'autre de dix-huit, tous deux, par malheur, coupés au milieu d'une phrase.

C'en est assez cependant pour apprécier la composition qui ne manque, malgré la banalité du sujet, ni de souffle, ni d'élégance.

La queston qui se posait, c'était de savoir si les signes qui accompagnaient cette poésie étaient bien des notes de musique. Qu'est-ce qui le prouve, et, s'ils ont en effet ce caractère, comment pouvons-nous en déterminer la valeur? Or il n'y a vraiment pas de doute à avoir sur l'exactitude parfaite et la certitude absolue de la transcription en notation moderne qui a été donnée de ces signes par M. Théodore Reinach, aussi savant musicien qu'il est philologue et numismate habile.

Déjà la superposition de ces signes aux paroles éveille l'idée d'une poésie destinée à être chantée; mais il y a mieux : ces signes sont tous reproduits, avec beaucoup d'aures, dans le traité qu'Alypius composa sans doute au quatrième siècle de notre ère, l'*Introduction à la musique*. Or, Alypius est l'héritier de théories musicales qui remontent tout au moins jusqu'au quatrième siècle avant Jésus-Christ, jusqu'à Aristoxepos, l'auteur des *Eléments d'harmonie*, c'est-à-dire jusqu'à une époque antérieure à la composition de l'hymne delphique.

Nous retrouvons chez Alypius deux systèmes de signes qui sont identiques à ceux dont l'inscription nous fournit des exemples et nous y apprenons que, de ces signes, les uns s'appliquaient à la musique vocale et les autres à la musique instrumentale. Nous bornant à la notatisn vocale, nous voyons que ces signes, diversement combinés, suffisaient à la notation des trois genres diatonique, enharmonique et chromatique, ainsi que des quinze tons que distingue Alypius, le dorien, le phrygien et le lydien, avec les dérivés et les composés de ces tons. Chacune de ces combinaisons *admet un certain nombre de signes et en exclut d'autres;* si donc on dresse la liste des notations

qui figurent dans notre morceau, en la comparant à chacun des tableaux fournis par Alypius, on arrivera par voie d'élimination, à déterminer le ton et le genre de l'air delphique.

Or, des quatorze signes indiqués plus haut, douze appartiennent au mode phrygien, et deux sont exclusivement propres au genre chromatique. Le morceau est donc écrit dans le ton phrygien et dans la variété chromatique de ce ton. Les deux signes restants ont même valeur dans tous les tons sans distinction. Quant au mode, c'est-à-dire au point de départ et à la forme de la gamme, on a pu le déterminer aussi en observant la finale et, à défaut de la note finale, les terminaisons des grandes reprises, les mélodies antiques finissant, en règle générale, sur l'*hypaté* ou note fondamentale de la gamme modale; on a tenu compte aussi de la *mésé*, c'est-à-dire de la note qui se répète le plus, de la *quarte* ou *sous-dominante* de cette même gamme. Ces observations amènent à conclure que la mélodie est écrite dans notre ton d'*ut mineur*. Reste la mesure; c'est le mètre poétique qui la détermine; de ce mètre, tel que l'a restitué M. Henri Weil, auquel avait été confiée l'étude de tous ces fragments, M. Reinach a tiré une mesure à cinq temps. Mais cette mesure n'était pas appliquée avec une rigueur absolue; elle se conciliait, sans doute, avec un système moins précis de phrases musicales et de périodes rythmiques. M. Nicole, musicien distingué qui habite Athènes, estime que les temps ne se battaient pas exactement, mais que les mesures pouvaient être allongées ou resserrées, selon le dessin de la phrase ou les nécessités de la déclamation lyrique. Cela seul prête à la discussion; mais la tradition du plain chant semble autoriser cette hypothèse.

La première exécution de l'hymne, nous l'avons déjà annoncé, a eu lieu dans la bibliothèque de l'Ecole française d'Athènes. Le roi, la reine et la famille royale de Grèce ont assisté à cette exécution, qui a fait, sur tous les auditeurs, une profonde impression.



L'ORCHESTRE DE LA MONNAIE

ET LES CONCERTS POPULAIRES

L'incident auquel a donné lieu l'introduction d'une nouvelle clause dans les engagements des artistes de l'orchestre de la Monnaie n'est toujours pas aplani. Nous y revenons pour constater la piteuse attitude des directeurs du théâtre de la Monnaie. Ils n'ont même pas le courage de leurs actes. A l'exposé irréfutable des faits, ils ont essayé d'opposer de vagues dénégations. « Nous, attaquer les Concerts populaires, s'écrient-ils; cette institution qui depuis trente ans a rendu de si grands services à l'art? Nous n'y songeons pas? Nous prend-on pour des imbéciles? Nous ne voulons qu'une chose, c'est nous prémunir contre des actes de *mauvais gré.* »

Et ils répètent et font répéter le *mensonge* de la répétition générale du concert populaire donnée le jour de la première de *Tristan.*

Ils mentent sciemment et effrontément, car les quatre-vingts musiciens de l'orchestre sont là pour témoigner que cette répétition du mercredi 21 mars, que M. Joseph Dupont avait offert spontanément de lever, n'a duré que trois quarts d'heure, malgré les protestations des artistes, qui ne demandaient pas mieux que de continuer.

Ah! ils sont vraiment à croquer ces deux tartufes. « Nous ne demandons qu'une chose, c'est l'entente », clament-ils d'un air patelin, depuis qu'ils s'aperçoivent que le coup a manqué. S'ils la voulaient, l'entente, pourquoi avoir modifié la teneur des engagements de l'orchestre? Car tout est là. L'entente a toujours existé. La direction des Concerts populaires ne peut disposer de la salle sans la demander au moins quinze jours à l'avance; c'est de commun accord entre elle et la direction de la Monnaie que, depuis cinq années, sont fixées les dates des concerts et aussi celles de la répétition générale, laquelle de temps immémorial a toujours lieu le samedi, à deux heures. Cette année même, M. Dupont n'a pas fait une seule répétition pendant toute la semaine qui a précédé la première de *Tristan.* L'intérêt réciproque veut que, de part et d'autre, on ménage les forces des artistes de l'orchestre. L'entente est ainsi nécessaire, fatale, et elle s'est faite par la force même des choses depuis qu'existe le régime actuel. Alors quoi? Que veut-on? A quoi rime la clause nouvelle des engagements? Pourquoi l'exception faite en faveur des seuls concerts du Conservatoire, si ce n'est pour s'assurer un moyen de taquiner, à l'occasion, la direction des Concerts populaires? Pourquoi la nouvelle clause introduite même dans les engagements des artistes du chant et interdisant à ceux-ci de se faire entendre à Bruxelles, dans aucun concert, *un mois après la clôture de la saison théâtrale?* N'est-ce pas pour empêcher M. Joseph Dupont de faire appel aux artistes du théâtre et désorganiser son concert de clôture, généralement consacré, après la saison, notez-le bien, à quelque grande exécution vocale et chorale?

Vous voulez l'entente? Il y a un moyen bien simple de la faire : supprimez le malencontreux et insidieux article introduit dans les engagements pour satisfaire nous ne savons quelles rancunes.

Quant à nous donner le change, quant à faire croire au public que c'est M. Joseph Dupont qui est responsable de l'exécution lamentable de *Tristan*, c'est d'une phénoménale gaîté! Prière de ne pas nous confondre avec vos abonnés et vos actionnaires! Si l'on délaisse votre théâtre, si vous ne faites plus guère de recettes que les jours de marché et les dimanches où la province et la banlieue envahissent la salle, si la scène de la Monnaie, naguère si brillante, est en pleine décadence et tombée au rang des pires scènes de province, ne cherchez pas au dehors, ne vous en prenez qu'à vous-mêmes, à votre insuffisance, à l'insuffisance de votre chef d'orchestre, de votre régisseur, à votre ignorance du répertoire contemporain, à votre goût suranné, à votre totale indifférence aux choses de l'art, à votre unique préoccupation de la caisse!

Ces mérites négatifs peuvent suffire pour vous valoir l'estime de M. De Mot, échevin et président du Cercle artistique et littéraire(?), pour vous assurer l'appui « éclairé » de M. André, échevin des beaux-arts de la ville de Bruxelles; quant à l'estime du public, il y a beau jour qu'elle est réduite à rien en ce qui concerne votre direction. Privés du concours des deux hommes qui avaient contribué plus que quiconque à donner un lustre extraordinaire au théâtre de la Monnaie, vous avez failli à toutes les promesses de votre passé, montré une remarquable inaptitude à la charge quasi publique dont la confiance du conseil communal vous avait honoré, et dans laquelle il vous a indûment confirmé; votre direction a été si navrante que la génération actuelle, ne pouvant s'imaginer qu'aujourd'hui soit si différent d'hier, se demande avec étonnement et incrédulité par quel miracle vous auriez pu être autrefois des directeurs intelligents et artistes.

Et c'est alors, sentant le terrain s'effondrer sous vos pas, que vous cherchez à rendre une cabale responsable de l'échec pareillement lamentable de toutes vos entreprises! Vous faites insinuer qu'on mène une campagne contre vous! Contre vous? Allons donc! Votre présomption vous aveugle! On ne s'arme pas contre le néant; on ne pourfend pas zéro. Vous n'existez pas pour nous! Voilà tout. Nous ignorons, nous voulons bien ignorer qu'il y a un théâtre de la Monnaie mal dirigé, bien qu'il soit subsidié de nos deniers de contribuables; n'y pouvant rien changer, nous nous sommes fait une indifférence, par raison. Seulement, il y a à cette indifférence, une condition : c'est que vous continuiez sans tapage et sans forfanterie votre industrie de marchands de spectacles pour vieux Messieurs; c'est que vous n'ayez pas la prétention de rayonner au delà du cercle étroit qui vous est assigné, c'est que vous vous absteniez de toucher à ce qui nous est cher, c'est que vous n'appliquiez pas votre incompétence à l'interprétation de chefs-d'œuvre que vous êtes incapables de comprendre, vous et vos chefs d'emploi, c'est que vous subissiez, en silence et humiliés, la supériorité d'exécutions simplement orchestrales qui devraient être un enseignement pour vous et qui vous portent ombrage parce que vous ne pouvez atteindre à leur perfection.

Une cabale! Oui, il y en a une. Mais c'est celle de tous les artistes, de tous les gens de goût, de tous les amateurs distingués, de tous les critiques d'art impartiaux et que des liens d'amitié n'attachent pas, — à regret, — à la mauvaise cause que vous représentez; il y a contre vous la cabale du public tout entier, outré de vos procédés autant que de votre inaptitude artistique; il y a plus que cela, il y a contre vous la quasi-unanimité de vos propres artistes, chanteurs et instrumentistes, qui vous lâchent avec une désinvolture significative dès qu'ils sont certains de pouvoir manifester leur sentiment sans se compromettre!

Il vous reste un seul moyen d'arrêter les sifflets qui accueillent la pitoyable comédie que vous nous donnez : c'est d'avouer que, cette fois encore, vous n'avez pas vu bien clair, et que vous vous êtes fourvoyés.

Ce sera au moins un acte intelligent à l'actif de votre direction. M. KUFFERATH.

P. S. — M. Philippe Flon adresse une lettre à la *Gazette* dans laquelle il dément les propos qui lui ont été attribués et qui constituent un des éléments du conflit. On nous permettra de trouver ce démenti, tout au moins tardif. Voilà quinze jours que les journaux s'occupent de l'affaire, rapportent les paroles qui auraient été dites par M. Flon et c'est seulement aujourd'hui qu'il s'aperçoit qu'on lui aurait fait dire autre chose que ce qu'il avait pensé. C'est étrange! Ce qui l'est plus encore, c'est la contradiction entre la version que M. Flon nous donne aujourd'hui et l'aveu contenu dans la lettre adressée par MM. Stoumon et Calabresi à la *Réforme* et à la *Chronique*. M. Flon prétend avoir dit : « que l'article nouveau ne visait ni les Concerts populaires, ni la Société de Tournai, ni M. Dupont moins que tout autre ». Dans leur lettre à

la *Réforme* MM. Stoumon et Calabresi reconnaissent « qu'ils avaient voulu se prémunir contre des actes de *mauvais gré* » faisant ainsi allusion à leur mensongère affirmation au sujet de la répétition des Concerts populaires faite le jour de la première de *Tristan*.

M. Flon ajoute :

« C'est une précaution contre toute société musicale qui disposerait de l'orchestre sans s'être entendue au préalable avec la direction pour le travail des répétitions. »

Qu'est-ce que ce galimatias! Quelle société pourrait engager l'orchestre de la Monnaie sans une entente avec la direction. Voyez vous ces quatre vingts musiciens subtilisés tout à coup, sans qu'on s'en aperçoive! Passez muscade! il n'y en a plus, ni flûtes, ni violons!

C'est à pouffer de rire! La lettre de M. Flon n'est pas sérieuse. Tout ce que nous en voulons retenir c'est qu'elle est — non un démenti, — mais un *désaveu* des paroles qu'il a dites.

Et celles-ci M. Guidé et plusieurs artistes de l'orchestre qui les ont entendues, les maintiennent en dépit des dénégations de M. Flon. Entre les affirmations de celui-ci et celles de M. Guidé, nous n'hésitons pas.

Au fond, ce que M. Flon a dit ou n'a pas dit, importe peu. L'essentiel c'est la clause de l'engagement, et cela c'est l'acte de *mauvais gré* et de *basse rancune* que nous reprochons aux directeurs de la Monnaie

Il faut qu'elle disparaisse.

M. K.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Rentrée triomphale d'Edouard Colonne aux Concerts du Châtelet. Salle comble pour l'audition de la *Damnation de Faust*, avec Mlle Marcella Pregi, Fournets et Engel dans les rôles principaux. Entre la première et la seconde partie, plusieurs abonnés des Concerts, étant en cela les interprètes du public, et désirant témoigner à Ed. Colonne leur satisfaction des succès qu'il a obtenus à Saint-Pétersbourg, ainsi que de l'initiative prise par lui de confier, pendant son absence, le bâton de commandement à des chefs tels que Félix Mottl, Hermann Levi et Ed. Grieg, lui ont fait remettre une superbe couronne. Une ovation chaleureuse a été faite au sympathique chef d'orchestre. L'exécution de la *Damnation de Faust* a été fort belle et les solistes ont été acclamés. Edouard Grieg assistait au concert, dans la loge de Mme Colonne.

⚜

Au Conservatoire, dix-huitième concert de l'année. La symphonie en *la* de Beethoven a été exécutée avec cette perfection que l'on rencontre seulement au Conservatoire pour l'interprétation des œuvres du maître de Bonn. Peut-être serait-il permis de regretter la trop grande rapidité avec laquelle a été conduit le finale. Les chœurs ont fort bien dit la *Nuit du Sabbat* de Mendelssohn et le *Pater Noster (a capella)* de Meyerbeer. Le grand succès a été pour la suite en *si* mineur de J.-S. Bach, où l'habile flûtiste M. Hennebains, qui marche sur les traces de son illustre devancier, a recueilli des applaudissements mérités. Un chaleureux accueil a été fait également à la *Danse macabre* de C. Saint-Saëns, et à la Marche de *Tannhœuser*.

⚜

Nous devons savoir un gré infini à M. Vincent d'Indy d'avoir organisé, à la salle d'Harcourt, dimanche soir, avec le concours de Mme Deschamps-Jehin, de MM. Eugène Ysaye, le grand violoniste belge, Henri Gillet et Auguste Pierret, une audition des œuvres de Guillaume Lekeu. Ce jeune compositeur, mort au printemps de la vie, était né le 20 janvier 1870 à Heusy lez-Verviers (Belgique). Il avait travaillé avec César Franck et, après la mort de ce dernier, avait terminé ses études avec Vincent d'Indy. Au concours de Rome (en Belgique), le second prix lui fut décerné en 1891, avec le poème lyrique pour soli, chœurs et orchestre, *Andromède*. Cette œuvre, couronnée par l'Académie de Belgique (section des beaux-arts), fut exécutée pour la première fois à Verviers. Un air d'*Andromède* fut donné le 25 décembre 1892, au dixième concert populaire de l'Association artistique d'Angers. Depuis plusieurs années, la famille de Guillaume Lekeu s'était établie dans la capitale de l'Anjou, lorsque la mort vint surprendre le jeune musicien, le 21 janvier 1894. Il n'avait que vingt-quatre ans.

En donnant, le 21 avril 1894, une audition des œuvres de Guillaume Lekeu, dont la riche organisation musicale s'était dévoilée de bonne

heure, MM. Vincent d'Indy, Gabriel Séailles, Carloz Schwabe, Maurice Pujo et Henri Gillet ont fait acte de cœur et de haute confraternité artistique. Ils en ont été largement récompensés par l'accueil plus que chaleureux fait à l'œuvre et aux interprètes par les nombreux auditeurs accourus à leur appel. Le talent de Guillaume Lekeu s'affirme principalement dans les compositions pour l'orchestre. Aussitôt qu'il écrit pour les instruments, il semble qu'il est déjà en possession d'une certaine maîtrise. La note est austère ; la conception d'un grand caractère. L'*Adagio*, écrit pour violon, violoncelle et quatuor d'orchestre, la *Deuxième étude symphonique* et la *Fantaisie pour orchestre* sur deux airs populaires angevins ont révélé de grandes qualités. Dans toutes ces pages, plane un sentiment de haute mélancolie; on dirait que le pressentiment d'une mort prématurée avait inspiré à sa muse les chants les plus tristes. Par moments, un écho un peu trop retentissant de la musique wagnérienne se répercute; mais la personnalité de l'auteur s'affirme aussi très nettement surtout dans toute la première partie de cet *Adagio* pour violon, violoncelle et quatuor d'orchestre daté de 1891 et portant pour épigraphe :

Les fleurs pâles du souvenir.
(G. Vanor.)

Les voix émues du violon et du violoncelle s'enlèvent magistralement sur la trame orchestrale, dessinant une sorte de marche funèbre.

Il existe de belles sonorités, des harmonies très séduisantes dans la *Deuxième étude symphonique* (1890) inspirée par cette pensée de Gœthe : « L'éternel féminin nous attire en haut ».

Très éclatante de ton, très mouvementée est la *Fantaisie pour orchestre* sur deux airs populaires angevins (1892). Une des plus jolies pages est celle où les violons dessinent un trait lié en sourdine sur lequel s'enlèvent les douces notes du hautbois. Mais pourquoi, dès la deuxième partie un peu trop développée, avoir fait appel à des souvenirs wagnériens, qui n'avaient rien à faire dans une œuvre conçue avec des motifs populaires de l'Anjou ?

On a été moins satisfait des compositions pour chant, telles que *Sur une tombe* (1892) et *Andromède*, poème lyrique de J. Sauvenière (1891). L'élément mélodique est pauvre et les contours sont absolument indécis.

La sonate pour piano et violon (1892) en trois parties, a de belles pages chaleureuses, rappelant quelque peu certaines tendances de Joachim Raff, notamment dans sa *Sonate chromatique ;* mais l'abus du système engendre forcément la monotonie, surtout lorsque la concision fait défaut.

Que dire du talent d'Ysaye, si ce n'est que c'est la perfection même ? Il a été acclamé, rappelé à plusieurs reprises. Ce fut un véritable triomphe, auquel ont été associés M. Vincent d'Indy, qui dirigeait l'orchestre avec la maîtrise qu'on lui connaît, Mme Deschamps-Jehin, dont la belle voix a fait valoir l'air d'*Andromède*, MM. H. Gillet et A. Pierret, qui, le premier dans l'adagio pour violon et violoncelle, le second dans la sonate pour piano et violon, ont été les dignes partenaires d'E. Ysaye.

Hugues Imbert.



Le concert de musique russe organisé, mercredi, à la salle d'Harcourt, par M. A. Winogradsky, président de la Société impériale de musique à Kief, ne comptait pas moins de neuf numéros importants, parmi lesquels la 4e Symphonie de Tschaïkowsky, qui dure, à elle seule, trois quarts d'heure. C'est dire l'intérêt présenté par cette séance que de constater la présence du public jusqu'à la dernière note, malgré l'heure avancée.

La 4e Symphonie de Tschaïkowsky renferme les qualités et les défauts souvent relevés de ce compositeur; comme la plupart de ses œuvres, elle gagnerait à être condensée, réduite de moitié, tant les développements se répètent textuellement. Ce qui manque, c'est la gradation dans l'intérêt, car les idées sont parfois belles et la facture aisée. Le second thème de l'*allegro* est bien venu, d'allure véhémente; l'*andantino* est un *Lied* assez lourd et carré, qui repasse souvent sans développements. Le *scherzo*, tout en *pizzicato*, a beaucoup plu par son crépitement continu. Le finale est plutôt un rondo pour orchestre, car il ne contient aucun développement vraiment symphonique.

Cosatschok, fantaisie de Dargomijsky, est un morceau coloré, rude et emporté, qui donne idée de la vraie école russe sans influence étrangère; tandis que l'entr'acte de *William Ratcliff* de Cui, plus apprêté, civilisé, trahit, dans le faire et l'orchestration plus étudiée, l'élément français; cette pièce est bien venue et d'un beau sentiment. Laissons la *Rêverie orientale* d'Ivanof, un médiocre morceau de violon à gammes et arpèges, pour arriver à *Sadko*, l'étonnante fantaisie de Rimsky-Korsakoff. Nouvelle orchestration, dit le programme; pour qui connaît la facilité surprenante d'instrumenter avec originalité de Rimsky-Korsakoff,

cette indication était pleine de promesses. Rien de plus curieux et d'un goût plus relevé que cette fantaisie d'orchestre dont le sujet légendaire n'est qu'un prétexte à brillantes colorations et nervosités rythmiques. Pour notre part, nous préférons *Sadko* à *Antar*, qui est plus rude et moins harmonieux de couleur. Avec la *Fantaisie serbe* et des fragments de *Pskovitianka*, le tableau musical *Sadko* caractérise à merveille la saveur du tempérament musical de Rimsky-Korsakoff.

La cavatine du *Prince Igor* a été chantée avec goût, quoique un peu froidement, par M. Warmbrodt; nous croyons nous souvenir que Borodine, dans une exécution de ce morceau, avait pris un mouvement tant soit peu plus lent vers la fin. Le *Lever de soleil à Moscou* (prélude de l'opéra *Korautschina*) de Moussorgsky, très intéressant tableau d'orchestre, avec des détails d'orchestration très délicats; puis l'ouverture de *Rousslan et Ludmillo* du vieux Glinka, de verve assez vulgaire, terminaient cette belle soirée.

M. Winogradsky est un chef d'orchestre de grand talent et de profonde sagacité : avec un orchestre recruté en hâte et peu de répétitions, il a su inculquer une force de rythme et d'expression inusitée, travail remarquable si l'on songe que la plupart des musiciens russes sont d'exécution difficile et chargés de détails précis. Ajoutons que tous ces morceaux étaient non encore connus à Paris.

Sans doute la multiplicité et l'exagération de gestes démonstratifs de M. Winogradsky a d'abord dérouté, surpris le public : mais une telle chaleur communicative se dégage de sa mimique, il vibre à l'unisson avec une telle bonne foi que cette naïveté artistique lui a conquis toutes les sympathies. Constatons qu'il conduit les œuvres de ses compatriotes avec un entrain, une verve du meilleur aloi. Félicitons sincèrement M. Winogradsky, et souhaitons qu'il revienne bientôt nous faire entendre encore de la musique neuve et intéressante.

M. R.

⚜

La *Sainte Cécile* de M. de Salelles est une cantate, tout ce qu'il y a de plus traditionnel dans le genre cantate, malgré cette présomptueuse étiquette « drame lyrique » dont elle s'affuble. L'auteur, M. de Salelles, est un musicien amateur qui a écrit également le poème de son œuvre ; cette partition a cependant toute la gaucherie et l'allure réminiscente d'une composition de concours officiel. C'est une grisaille continue, un désert de musique où, quand on croit parfois saisir une idée, une phrase, on doit bientôt la rejeter, tant elle est peu originale, archiconnue.

Un prélude très long, très long, qui se traîne sans annoncer rien, ni présenter même quelque intérêt de facture. Suit un chœur en pseudo-style d'oratorio avec tentative d'écriture classique; la même mesure à quatre temps, *moderato*, sévit depuis le commencement, mesurant l'ennui. Le tableau finit sur une sorte de serment dans le genre opéra avec tout le redondant et la boursouflure qu'il comporte; un chœur de soldats, orphéonique au superlatif, avec des appels de trompettes, fossiles, et une marche qui rappelle fâcheusement la marche danoise de l'*Hamlet* de Thomas.

Au deuxième tableau, un chœur de prêtresses sans caractère; la marche qui suit est plus triomphale que nuptiale, un chœur de prêtres, — toutes les basses, — tout à la Meyerbeer. L'*épithalame* qui suit vaut mieux, malgré les *rosalies*.

Le troisième tableau, qui ne contient qu'un long *duo* entre Cécile et Valère, est le meilleur de la partition; rien de bien saillant et encore des contresens dans l'expression ; un abus de formules, la fin des tirades, trop déclamée et terminant sur la tierce, à la Massenet. L'*arioso* « Enivrante parole » repris en *duo* ne manque pas de charme. Mais le *Credo* final à l'unisson, avec ses progressions harmoniques empruntées à Gounod, est bien poncif.

Le dernier tableau renferme le meilleur épisode musical : c'est l'air de l'évêque « Je te bénis » avec accompagnement de violoncelle : cela est bien venu, sans effort, encore que le récit qui précède soit d'une platitude affligeante. L'extase de sainte Cécile rappelle le *Sommeil de la Vierge* : l'analogie de situation ne justifie peut-être pas la ressemblance des morceaux.

L'appel des anges, faible, avec un *pizzicato* de violon assez malheureux.

Le finale nous ramène aux plus déplorables procédés de l'opéra. C'est d'un dramatique sommaire, conventionnel. Le chœur « Mort aux chrétiens», avec de petites entrées fuguées, est simplement ridicule. La scène entre Cécile et le peuple se compose d'oppositions d'expression attendue, puis une reprise suraiguë du *Credo*. Enfin un chœur quelconque termine cette partition.

Evidemment, les œuvres de grande valeur sont rares, et il serait déjà très honorable de montrer un talent relatif dans une composition qui tend au grand art. Mais il faut reconnaître qu'il est d'une ambition déplacée, pour la parti-

tion de M. de Salelles, de vouloir accéder, comme il la prétendu, au programme d'un grand concert dominical, et d'affronter le public.

On a fait un joli succès à l'auteur et à ses interprètes, Mlle Blanc, MM. Auguez et Caylus.

M. R.

⚜

La légende dramatique *Saint Julien l'Hospitalier*, tirée du conte de Flaubert par M. Luguet et traduite musicalement par M. Camille Erlanger, grand prix de Rome de 1888, a été exécutée jeudi dernier.

Bien que sorti de la classe de Léo Delibes, M. Erlanger n'a rien emprunté à son maître, mais beaucoup trop au système wagnérien. Admirateurs du maître de Bayreuth, nous pensons que celui qui cherche à s'assimiler sa manière, ses procédés, sa phraséologie, fait absolument fausse route. A agir ainsi, le compositeur perdra le style qu'il aurait pu avoir; il n'arrivera qu'à être un être impersonnel. Nous crions donc « gare » à M. Erlanger, dont l'œuvre renferme de belles pages, mais dont la la personnalité ne s'accuse nullement.

Les interprètes, M. et Mme Auguez de Montalant, M. Gibert ont été remarquables, et M. Taffanel a fort bien dirigé sa phalange instrumentale.

⚜

Charmant concert donné samedi dernier à la salle Erard par Mlle Clodilde Kleeberg, avec le concours de l'orchestre Lamoureux. Dans les divers morceaux qu'elle a interprétés, la jeune artiste a dévoilé à nouveau toutes les qualités de mécanisme, de goût et de science musicale que nous avons bien souvent signalées et qui ont justement établi sa réputation en France et à l'étranger.

⚜

Les deux derniers concerts de la Trompette étaient consacrés à la musique française contemporaine.

Il est difficile d'entendre à la fois un concours de solistes plus distingués et de compositions plus faibles. Mlles Depecker et Dubois, MM. Risler, Gigout, Auguez, etc., ont certes dû leurs succès aux seules mérites de leur exécution. Citons cependant hors de pair les *Soirs* de Pugno, quatre bien jolies pièces jouées par l'auteur avec le charme qu'on lui connaît; remarquons deux œuvres de Godard, un trio en *sol* mineur et le *Chœur des Elfes* dont Mlle Reine Laurent a chanté les importants soli avec une fort belle voix mise au service d'une excellente méthode; mentionnons un trio (op. 30) d'Emile Bernard dont l'intéressante partie de piano était vigoureusement enlevée par M. I. Philipp, et un concerto de violon (op. 29) du même auteur, parfaitement exécuté par M. Remy. Quant à certaines productions incolores inscrites au programme, nous n'avons pas le courage d'en parler; elles manquent par trop de tout ce qui pourrait leur valoir les honneurs de la critique.

RAYVAL

⚜

Nous avons parlé d'un projet de loi déposé à la Chambre française, qui tendait à supprimer les droits d'auteur et l'autorisation préalable pour les exécutions musicales gratuites. La commission extra-parlementaire chargée d'étudier la question a accepté la proposition de la Société des auteurs et compositeurs, proposition qui consiste à réduire à un franc par an la somme à payer pour les auditions dont la recette est nulle, c'est-à-dire auditions populaires, etc., etc.

De cette façon le principe du droit à payer est sauvegardé. Et quoiqu'il ne soit pas mentionné, le principe plus important de l'autorisation préalable est conservé, croyons-nous, puisqu'il est subordonné à l'autre. Car il ne faudrait pas que l'on puisse, pour un franc par an, galvauder les œuvres musicales.

⚜

Devant l'Académie des beaux-arts, section musicale au grand complet, car MM. Ambroise Thomas, Reyer, Saint-Saëns, Massenet, Paladilhe étaient présents, l'*Hymne à Apollon* a été exécuté, avec accompagnement d'armonium et de harpe.

M. Théodore Reinach a fait précéder l'exécution de la lecture d'un mémoire dans lequel il a expliqué les circonstances de la découverte, la méthode poursuivie pour la transcription de la mélodie, etc.

M. Saint-Saëns aurait, toutefois, exprimé le regret que le rythme à cinq temps ne fût pas plus marqué, ce qui faisait croire tout d'abord que la mesure était *six-huit*.



BRUXELLES

Le Théâtre de la Monnaie a clôturé sa saison d'une façon brillante, « grâce à M. Ernest Van Dyck », comme le constate notre éminent confrère M. Ed. Fétis dans l'*Indépendance belge*. « Grâce à Ernest Van Dyck » est sévère, mais juste. Sans Van Dyck, c'eût été lamentable. M. Fétis ne le dit pas, mais il le

donne à penser, en quoi nous sommes tout à fait d'accord avec lui.

Cette apparition d'Ernest Van Dyck au Théâtre de la Monnaie est, chose invraisemblable, la première qu'il ait faite en Belgique comme artiste de théâtre. Depuis dix ans, il est célèbre, fêté, choyé, acclamé partout; il n'avait encore paru sur aucune scène de Belgique. Décidément nul n'est prophète en son pays. Je me souviens encore des impressions que j'emportai de l'unique et inoubliable représentation de *Lohengrin* à l'Eden-Théâtre sous la direction de Lamoureux en 1887, dans laquelle Van Dyck fit ses débuts à la scène. Il était déjà très haut coté comme chanteur de concerts; il n'avait pas encore paru sur les planches. Mais quelle maîtrise, quelle aisance, quelle sûreté dès les premiers pas! Cela tenait du prodige. Dès mon retour, j'en parlai avec enthousiasme à Dupont et à Lapissida, qui étaient alors directeurs de la Monnaie. La *Walkyrie* était en préparation, Van Dyck eût été le Siegmund rêvé. Il était libre, puisque Lamoureux ne continuait pas son exploitation de l'Eden. On parla d'engagement. Malheureusement l'entente ne put se faire. Dupont et Lapissida avaient déjà le ténor Engel. Il s'en fallut de quelques billets de cent francs que l'affaire ne fut conclue. Dupont et Lapissida hésitèrent. Ils eurent tort, car l'an d'après Van Dyck s'en allait vers Carlsruhe étudier l'allemand et les rôles wagnériens avec Félix Mottl, l'incomparable évocateur des grandes figures héroïques, et deux ans après ayant débuté à Bayreuth dans *Parsifal*, avec quel éclat, on le sait, il signait un engagement avec l'Opéra de Vienne, où il est demeuré depuis le *primo tenore assoluto* que tout auteur rêve d'avoir pour interprète d'une partition nouvelle. Quelle gloire c'eût été pour la direction Dupont et Lapissida d'avoir, à côté de la Melba, découvert et mis en valeur Ernest Van Dyck!

Par un juste retour, c'est dans ce même rôle de *Lohengrin* qu'il eût dû jouer, en 1887, à Bruxelles, après son remarquable début chez Lamoureux, que M. Van Dyck s'est, pour la première fois montré au Théâtre de la Monnaie,—sept ans après. Et, comme on devait s'y attendre, il a enthousiasmé la salle par la chaleur et l'animation de son chant, par l'incomparable netteté de sa diction, par l'ampleur et la beauté du geste, par la justesse du sentiment, par la sûreté dans le dessin de la phrase musicale, par toute la compréhension de ce rôle de Lohengrin si complexe en ses nuances et si varié en ses attitudes. On en a vu enfin une interprétation selon le vœu de l'auteur, s'astreignant à l'expression vivante et mouvementée des situations du drame, ne cherchant pas l'effet dans le *bel canto* des parties lyriques, mais comprenant le personnage dans sa totalité, l'œuvre dans son intégralité, poème et musique, ne séparant pas celle-ci de celui-là, ni celui-là de celle-ci. Imaginez ce que serait l'ouvrage compris de même par tous et nuancé par tous avec un art pareil en toutes ses parties, de quel éclat rayonnerait alors cette œuvre d'un lyrisme si exubérant! Nous le verrons, sans doute, rendu de la sorte, approchant tout au moins de son idéalité, cet été, au théâtre de Bayreuth. En attendant ce régal, le Lohengrin de M Van Dyck nous a donné tout au moins un aperçu de l'œuvre, et il est à espérer que directeurs, acteurs, régisseur auront noté quelques-unes des nuances de jeu et d'accent dont M. Van Dyck a marqué ce rôle généralement si affadi par nos ordinaires ténors.

M. Van Dyck a paru aussi dans le rôle de Werther qu'il a, on le sait, créé à Vienne, il y a trois ans. Il n'y a pas fait une moins vive impression que dans *Lohengrin*, encore que nous le préférions dans ce dernier rôle, auquel sa haute stature, son large geste conviennent assurément mieux. Ce qui a particulièrement intéressé dans son interprétation de Werther, c'est la variété des nuances. M. Leprestre faisait un personnage sombre et agité dès le début. M. Van Dyck, en passant avec de saisissantes nuances de la joie de vivre à la désespérance, en marquant fortement la jalousie et le croissant désir de la mort, donne du personnage une interprétation plus naturelle et plus vivante; les luttes, les hésitations, les retours, les emportements de cette âme blessée sont exprimés avec une intensité de relief dont les précédentes exécutions, si louables qu'elles eussent été, ne donnaient pas le soupçon. Ce qui n'est pas le moins admirable, c'est la souplesse de l'artiste, qui passe avec tant d'aisane du ton héroïque au ton naturel du drame bourgeois. Cela a beaucoup étonné ici. En Allemagne, le fait est moins rare. On ne cantonne pas les chanteurs, comme en France, dans des emplois déterminés qui finissent par imprimer à tout leur jeu un caractère uniforme et conventionnel : tout artiste doit pouvoir paraître dans les rôles les plus opposés.

Il y a là, je crois, un système excellent et qui non seulement est tout à l'avantage du développement artistique des chanteurs, mais encore très favorable à la liberté des compositeurs trop

souvent retenus par les traditions de « l'emploi » pour lequel ils composent un rôle.

Ainsi cette double incarnation de M. Van Dyck à la scène de la Monnaie a donné lieu à des comparaisons et à des observations à retenir à bien des points de vue. Et MM. Stoumon et Calabresi n'auront pas eu à s'en plaindre au point de vue de la recette, leur unique souci. M. Van Dyck a fait salle comble, malgré le prix doublé des places. Cela suffit aux yeux de MM. Stoumon et Calabresi pour qu'il soit un grand artiste et ils le rengageront bien certainement.

⚜

Aux Galeries, très grand succès pour *Çousin et Cousine*, l'opérette vaudeville de MM. Ordonneau et Keroul, musique de C. Serpette. La vogue n'a fait que croître depuis la première, et l'amusante partitionnette est rapidement devenue populaire. M. Maugé a de nouveau fait grandement les choses. Décors charmants, costumes coquets et soignés, jolis minois côté cour et côté jardin. Mme Bouit, espiègle et bonne diseuse, fait une cousine charmante. Mme Aciana nous est revenue amplifiée. Elle chante des couplets qui sont applaudis et bissés chaque soir. Mmes Duberny, Saint-Ange, Roche-Laujy entourent bien Mme Bouit. Du côté des hommes à citer : M. Lespinasse, toujours drôle; M. Leroux, un vieux gâteux d'un comique intense; et MM. Vautier, Gray et Castelain. *Cousin et Cousine* aura longue vie aux Galeries.

N. L.

⚜

L'abondance des matières nous a empêché de parler en temps la dernière leçon du cours d'histoire du piano donné par M. Wallner chez Mlle Pauline De Smet. La soirée était consacrée à Robert Schumann, dont M. Wallner a parlé avec une érudition très admirée. Il a d'abord initié le public à l'existence agitée du maître, à sa vie d'étudiant à Leipzig et à Heidelberg, à son mariage avec Clara Wieck et à la fondation du *Neue Zeitschrift für Musik* en 1834, une des grandes dates de l'histoire du romantisme musical, — ce romantisme dont les œuvres de Schumann sont la plus pure efflorescence. Il a fait connaître aussi Schumann dans la double personnification d'Eusebius et de Florestan ; la première figure donnant l'allure mâle et intellectuelle du maître de Zwickau, Florestan étant le Schumann féminin et sentimental.

Il a prouvé dans la péroraison, l'influence que les conférences de Thibaut, les écrits de Henri Heine et de Jean Paul ont exercée sur le compositeur.

Mlle Hœberechts a exécuté *Kreisleriana*, Nocturne (op. 23), Novelette (op. 21) et Variations symphoniques (op. 12) de Schumann avec son talent habituel, un grand souci des nuances et une correction parfaite. Le nombreux public a justement applaudi l'excellente interprète et l'intéressant orateur. En somme, séance qui a dignement clôturé la seconde année du cours d'histoire du piano.

Rappelons que vendredi a lieu la clôture de la saison des Concerts populaires. Programme la *Damnation de Faust* de Berlioz. La répétition générale aura lieu, le jeudi soir, à 8 heures, au théâtre de la Monnaie.

Notre excellent collaborateur et ami M. Edmond Evenepoel vient de recevoir la croix de chevalier de l'ordre de Léopold de Belgique. Toutes nos félicitations, auxquelles se joindront sans doute celles de nos lecteurs.

Le cercle choral l'*Écho du Peuple* sous la direction de M. Weyts, donnera le samedi 12 mai, à 9 heures, en la salle de la Brasserie flamande, la répétition générale des chœurs qu'il exécutera au concours international de Charleroi.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Le dernier concert de la Société de Symphonie a eu lieu jeudi devant une salle archicomble. M. Giani est fort adroit dans le choix de ses solistes. Cette fois, il nous a présenté le violoniste, M. Tivadar Nachez, dont la réputation est devenue européenne. C'est sans doute à la présence de ce remarquable artiste que nous devons la première audition, à Anvers, de la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch. Composition intéressante, écrite dans un beau style et offrant bien des ressources au soliste.

Ajoutons que, dans ses soli, M. Nachez s'est montré un virtuose de tout premier ordre ; son jeu est d'une pureté rare et d'une grande élasticité. Dans son interprétation d'une étude en octaves de Paganini et d'un scherzo fantastique de Bazzini, il a transporté le public jusqu'au délire.

Mlle Flament a dit de sa jolie voix, les strophes de *Roméo et Juliette*, de Berlioz et le chant de *Dalila*, de Saint-Saëns. Bonne méthode et organe sympathique.

Le deuxième acte d'*Orphée*, avec ladite artiste comme soliste et les membres de la Société Amphion pour la partie chorale, a produit grand effet. Il faut vraiment remercier M. Giani de l'heureuse idée qu'il a eue de nous faire entendre ce fragment du chef-d'œuvre de Gluck.

Nous voudrions en dire autant pour le fragment du *Crépuscule des dieux*, si les pitoyables entrées des cors n'étaient venues troubler l'effet de l'ensemble. L'exécution de l'ouverture de *Tannhæuser* a été plus fondue. Le chant des pèlerins, que nos orchestres prennent toujours trop vite, a été dit dans le style indiqué par le caractère de l'œuvre

Notre Kwartel-Kapel a clôturé sa première saison par une séance dédiée à l'école russe. Au programme, l'admirable quatuor de Tschaïkowsky et le sextuor de Davidoff, œuvres qui ont reçu, de la part de nos jeunes artistes, une exécution soignée.

Mlle Eeckels, une élève de notre Ecole de musique, nous a fait entendre des mélodies de Rimsky-Korsakow et Borodine. Les compositeurs russes, d'une autorité incontestée dans leurs productions symphoniques, se montrent d'une infériorité absolue dans leurs mélodies, fortement empreintes d'un cachet de mièvrerie qui se ressent fort de l'influence de Massenet.

Nous avons assisté à une répétition de la cantate *le Génie de la Patrie* qui sera exécutée à l'ouverture de notre Exposition. L'œuvre de Peter Benoit fut écrite pour l'Exposition de 1880, à Bruxelles, où elle reçut un accueil enthousiaste. Dans l'immense salle des fêtes de notre Exposition, la sonorité de cette masse compacte d'exécutants est aussi fondue qu'agréable. La marche triomphale qui termine l'œuvre porte bien la marque d'originalité et de grandeur dont sont empreintes les productions du maître flamand.

A. W.

DRESDE. — Chaque année, la fête du roi Albert donne lieu à des distributions de titres. Le ténor Anthes et le baryton Perron viennent d'être nommés « Kammersænger ». M. Feigerl, un des premiers violons de l'orchestre royal a été décoré de l'ordre «Albrechtkreuz» de deuxième classe. C'était un hommage bien dû à leur mérite. L'empereur d'Allemagne, en personne, a présidé la parade militaire, et son arrivée à Dresde, a été saluée par d'enthousiastes hourras. Dans ces occasions, la marche des *Folkunger*, l'opéra populaire d'Edmond Kretschmer, est toujours exécutée, et ses mélodies sont répétées par la foule.

Le même jour, notre éminente maîtresse de chant, Mlle Haenisch, avait son audition d'élèves, — saison de printemps. Très brillant programme, comme toujours, où nous relevons la *Traviata*, *Faust*, *Don Juan*, les *Mousquetaires*, *Orphée*, et divers *Lieder*. Le bouquet a été, sans contredit, la bluette de Delibes, les *Filles de Cadix*, interprétée en fort agréable français par une jeune femme norwégienne, dont la voix expressive et bien conduite n'est pas le moindre attrait de son salon, que fréquente d'ailleurs une société d'élite. Sa sœur, Mlle Lalla Wiborg, a dit avec charme deux *Lieder* de Jensen et de Hartmann. La gracieuse cantatrice aura toujours du succès dans ce répertoire qui convient à sa nature rêveuse. A Christiania, d'où elle est revenue ces jours derniers, on lui avait réclamé un concert composé exclusivement de *Lieder*.

Samedi passé, la salle du *Musenhaus* était comble pour entendre le couple Lillian et Georg Henschel. Un duo-bouffe de Paisiello et celui de *Don Pasquale* ont soulevé une tempête d'applaudissements. Méthode parfaite, grâce, vivacité simplicité dans les effets, diction nette, voix pure aux harmonies caressantes, c'en est assez pour expliquer le genre d'impression que produit Mme Henschel. On ne souhaiterait point que sa voix eût un plus grand volume, elle est si bien proportionnée à la personne. Pour que sa prononciation française fût tout à fait juste, il faudrait peu de travail à cette excellente artiste. Les quelques fautes que nous avons remarquées nous confirment dans l'opinion, déjà souvent exprimée, qu'un Français seul ou un maître ayant une longue pratique en France peut enseigner ces importantes nuances d'accentuation dont la finesse échappe forcément aux étrangers. M. Henschel a accompagné sa femme avec un rare talent.

Plusieurs reprises à l'Opéra : *Martha*, où Mlle von Chavanne a conquis tous les suffrages; le *Templier et la Juive*, de Marschner, et pour le premier mai, *Tristan et Iseult*. Quant aux deux nouvelles partitions du compositeur Grammam, elles ont été renvoyées à la saison prochaine.

ALTON.

LIÉGE. — C'est avec le concours précieux de l'excellent professeur à votre Conservatoire, M. D. Demest, que se clôturaient les séances de musique de chambre organisées par les sérieux et méritants artistes ayant pris titre : le Quatuor liégeois. Auditoire rapidement conquis par le parfait chanteur, passant du style contenu de l'admirable air de *Rinaldo* de Hændel aux délicieuses compositions de vieux maîtres : *Aria* de Caldara et *Serenata* de B. Bassani, et y imprimant la flexibilité sonore du bel art italien et ses nuances caressantes et pénétrantes, M. Demest, dans la seconde partie de cette séance intéressante, nous réservait de faire admirer sa diction parfaite dans le spirituel air d'une *Folie* de Méhul et dans deux charmants couplets du même gracieux auteur, réclamés à la suite d'ovations réitérées et justement méritées. L'accompagnement de ces œuvres de caractère si divers était réalisé, au piano, avec le soin et le goût habituels chez Mlle J. Folville.

Le quatuor à cordes en *sol* majeur op. 77 de J. Haydn, exécuté d'alerte façon par nos quartettistes ouvrait la soirée. Y succédait, après M. Demest, l'étincelante fantaisie *Mærchenbilder* de R. Schumann pour piano et alto, rendue avec élan, fantaisie et passion par MM. Maasz, un des remarquables élèves de C. Thomson, fort habilement secondé par Mlle J. Folville. Le superbe et génial quatuor en *sol* mineur pour piano et archets, op. 25 de J. Brahms, réunissait dans une parfaite communauté de sen-

timent et d'exécution Mlle J. Folville, MM. D. Geminick, M. Maasz et A. Vantyn. Dans cette œuvre considérable, se sont affirmés de brillante façon les progrès réalisés par ces artistes zélés dans la difficile musique concertante. Aussi estimons-nous que l'hiver prochain nous ramènera cette excellente réunion musicale à laquelle nous devons de vives et hautes jouissances.

Pendant l'été, l'intérêt musical ne sera pas suspendu en notre ville, car la Société d'Acclimatation offre, cette année, à ses abonnés et au public liégeois, des concerts quotidiens par son complet orchestre de symphonie composé, comme précédemment, de nos meilleurs instrumentistes.

La direction de ces concerts sera partagée entre M. O. Dossin, le chef attitré de la société, et l'habile corniste M. Lejeune, dont le *Guide Musical* a eu l'occasion de faire souvent l'éloge dans ces derniers temps. A. B. O.



Revue des Revues

Dans la *Revue de Paris*, M. Catulle Mendès vient d'examiner une question d'actualité, à savoir qu'elle est l'œuvre de Wagner qui doit succéder à l'Opéra de Paris à la *Walkyrie*, et il conclut en faveur de *Tristan*. La chose est d'ailleurs décidée, on le sait. Mais à ce propos, M. Catulle Mendès se plaint non sans raison de l'insuffisance des chefs d'orchestre.

Parmi nos chefs d'orchestre, j'entends parmi ceux que leur notoriété déjà ancienne désigne au choix des directeurs, — il n'y en a pas un seul qui soit en effet capable de diriger un drame musical de Richard Wagner, selon la conception du Maître et le sens de l'œuvre.

Cette parole, je le sais bien, semble malséante. Quoi! il existe en France, glorieusement vieillis dans l'amour et dans l'étude de tant de musiques anciennes et modernes, des maîtres de chapelle qui, par leur merveilleuse façon d'exprimer Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz et Wagner lui-même, ont mérité non seulement l'admiration de notre pays, mais l'estime de toute l'Europe artiste, — et aucun n'aurait en lui l'art de diriger *Parsifal* ou le *Crépuscule des Dieux?*

Aucun.

Je n'excepte même pas celui qui, salué de nos acclamations reconnaissantes, a consacré toute sa force, tout son admirable zèle et une notable partie de sa fortune à répandre par d'irréprochables concerts la Bonne Nouvelle wagnérienne. En continuant avec une volonté jamais détournée, un méthodique enthousiasme et une compétence toujours grandie, l'apostolat inauguré par Pasdeloup, qui fut un musicien médiocre et un fervent initiateur, M. Charles Lamoureux a mérité la gratitude non seulement des wagnéristes, mais de tous ceux que tourmentait l'inconscient besoin d'un Beau nouveau. Ce me serait une grande peine qu'il se chagrinât de la réserve que je suis obligé de faire même à son égard. Heureusement, il ne fera qu'en sourire. Cependant, je suis convaincu de dire vrai en affirmant que si M. Charles Lamoureux, avec une science qui atteint la perfection mais qui, hélas! — comme disait Frédérick à propos de Mademoiselle Rachel, — ne la dépasse pas, nous a donné dans sa plénitude et sa hauteur, non toutefois avec l'éclair qui tremble à la cime, tout ce qu'il y a de *musique* en l'œuvre wagnérienne, il est demeuré impuissant à nous en communiquer la poésie et le drame. Car il faut toujours le répéter et le répéter encore, même à ceux qui eux-mêmes le proclament, beaucoup le disent et le *croient* sans le *sentir*, — Richard Wagner, en même temps qu'un musicien, est un poète. A mieux dire, il est un poète qui, pour exprimer la pensée et la passion, se sert du double moyen poétique et musical, mystérieusement fondu en une seule réalisation. Quiconque ne le comprend pas ainsi et ne l'interprète pas selon cette compréhension, ne le comprend pas en effet et par suite ne l'interprète pas. Pour diriger la partie orchestrale de son œuvre, il ne faut pas seulement être un artiste capable de s'assimiler Bach, Haydn, Beethoven, il faut être un esprit intuitif d'Eschyle, de Shakespeare, de Corneille, d'Hugo. Il faut, surtout, être un tel esprit! il faut exprimer le poème par les moyens instrumentaux, comme Richard Wagner a été, par la musique, le réalisateur de l'idéal poétique.

Et M. Catulle Mendès rappelle à ce propos une anecdote bien topique :

Lorsque par un choix bienveillant, les directeurs de l'Opéra me confièrent la mission, que j'acceptai avec crainte, de raconter l'*Or du Rhin* au public en manière de préface de la *Walkyrie*, cette circonstance me mit en relations suivies avec un des meilleurs chefs d'orchestre de notre pays, camarade ancien d'ailleurs. Nous parlâmes de l'*Anneau du Nibelung*, et comme je m'abandonnais à mon admiration avec l'enthousiasme persistant de ma vieille jeunesse, ce chef d'orchestre me dit, l'œil un peu étonné : « Alors, vraiment, vous croyez que Richard Wagner est un grand poète? » Eux, ils ne le croient pas! Non, ils ne le croient pas. Et voilà d'où vient tout le mal. Ils ont beau avoir vu, à Bayreuth, à Munich,

à Paris, toute la foule battre et s'exalter d'une émotion qu'aucune musique jusqu'alors ne lui avait causée, ils ont beau, cette émotion neuve, la subir eux-mêmes, ils ne la croient due qu'à la seule musique, qu'à l'art qui est le leur; ils ne se rendent pas compte qu'elle émane invinciblement — car il faut radoter toujours la même chose puisqu'on ne veut pas l'entendre une bonne fois, — qu'elle émane du plus ardent des foyers poétiques qui aient jamais brûlé en un être humain, et que ce qu'ils prennent pour son origine et pour toute sa cause n'est qu'un de ses moyens de manifestation. De là les exécutions orchestrales de l'Opéra, excellentes, mais insuffisantes, où rien ne fait défaut, mais où presque tout manque.

C'est exactement ce que nous pensons de l'exécution de *Tristan et Iseult* au théâtre de la Monnaie. Avec cette aggravation que presque tout y faisait défaut parce que tout y manquait.

— Extrait d'une petite revue intitulée *Ma Semaine*, que publie à Bruxelles (chez Paul Lacomblez) M. Jacques Rommelaere, et qui contient quelquefois de fines et délicates observations, mêlées à des aphorismes audacieux. C'est une psychologie de Peter Benoit.

Dans la musique de Peter Benoit se devine une sorte de théâtre qu'il n'a pas fait; un théâtre de cité primitive et lacustre. La vie de l'eau, ses effets de lumière, son écoulement morne et perpétuel; le soleil dorant son onde à son lever et à son coucher, les grands ciels gris, les cieux pourpres de l'antique Toxandrie, le courage héroïque des navigateurs, les huttes de bois sur pilotis, la grandeur des paysages préhistoriques, les énormes silences, la solitude des grandes mers intérieures; puis les barques qui passent, les larges clameurs patriotiques qui bramen en répercutements sublimes, voilà ce théâtre invisible de Peter Benoit que perçoit seule notre *cite interieure*, que nous percevons *sous notre âme*, comme dirait Maeterlinck.

L'observation est piquante et juste. De même cette autre :

Wagner, et la musique allemande toute entière, exercent une influence inouïe sur la vie de tous les jours, où elles sont entrées en maîtresses absolues. Ce sont eux qui entretiennent le panthéisme admiratif du dix-neuvième siècle, et cela d'une façon journalière. Le large adagio et la rêverie de la musique allemande ont pénétré avec force dans la peinture et jusque dans le goût. La littérature en est beaucoup moins imprégnée. Mais c'est dans la vie habituelle qu'elles ont semé leur progression vers la synthèse et la méditation.

NOUVELLES DIVERSES

M. Ernest Van Dyck a quitté Bruxelles vendredi, par l'express d'une heure, pour Paris, où il chantera, lundi, le rôle de Lohengrin à l'occasion de la centième du chef-d'œuvre de Wagner à l'Opéra. Les autres rôles seront tenus par Mmes Caron (Elsa de Brabant), Dufrane (Ortrude); MM. Renaud (Frédéric de Telramund), Delmas (le Roi), Douaillier (un héraut).

Sauf pour Ortrude qui fut chanté par Mme Fierens, c'est exactement la distribution de l'ouvrage lors de la première à l'Opéra, qui est du 16 septembre 1891. C'est donc en moins de trois ans que *Lohengrin* a atteint sa centième à l'Opéra de Paris. Bien peu d'ouvrages ont eu une carrière aussi rapide, et le fait est d'autant plus significatif qu'une opposition plus acharnée avait été faite à l'exécution de l'œuvre de Wagner sur un théâtre subventionné.

Sigurd, le plus grand succès de l'Opéra dans les dix dernières années a mis plus de six ans à atteindre à la centième. La première est du 12 juin 1885, la centième du 21 décembre 1891.

Rappelons aussi qu'avant de chanter Lohengrin à l'Opéra, M. Van Dyck avait déjà chanté le rôle du chevalier au Cygne à Paris, lors de l'unique représentation donnée à l'Eden-Théâtre de la rue Boudreau par M. Charles Lamoureux, le 6 mai 1887.

On commence à se préoccuper beaucoup, dans le monde musical de Paris, de l'élection qui doit avoir lieu prochainement à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, pour la succession de Charles Gounod.

On a dû lire samedi, en séance, les lettres des candidats au fauteuil de l'auteur de *Faust*.

Voici, à l'heure qu'il est, la liste des candidatures connues : ce sont, — dans l'ordre alphabétique, — celles de MM. Théodore Dubois, Gabriel Fauré, Léon Gastinel, Benjamin Godard, Victorin Joncières, Emile Pessard, Gaston Salvayre et Ch.-Marie Widor.

Le samedi 12 mai, la section de musique formera parmi ces candidats une liste de présentation qui doit comprendre trois ou cinq noms; à cette liste, les sections réunies de l'Académie pourront ajouter trois autres noms.

L'élection aura lieu le samedi suivant.

L'Association universelle Richard Wagner psssède, à Bologne, sa section la plus importante et la plus active. Chaque année, un grand concert est donné dans cette ville, sous la direction du professeur Martucci, où l'on n'exécute que de la musique du maître allemand.

Cette année, le concert n'a pas été seulement instrumental ; le président de la section, le comte de Salina, a organisé un festival comprenant les trois troisièmes actes de *Tristan et Iseult*, de *Siegfried* et du *Crépuscule des dieux*, et, de tous points, les dilettanti wagnériens sont accourus dimanche dernier à Bologne.

Le Théâtre Communal, qui est un des plus beaux de l'Italie, a été littéralement pris d'assaut par la foule, et l'on a eu grande peine à maintenir au dehors les curieux qui n'avaient pu obtenir de place. Les trois actes de Wagner, — qui comprennent ses plus belles pages : la Mort d'Iseult, le Réveil et l'Holocauste de Brunnhilde, — ont été littéralement acclamés. On a porté en triomphe le professeur Martucci, qui dirigeait les 125 exécutants de l'orchestre, et l'on a couvert de fleurs Mme Adini, qui personnifiait Iseult et Brunnhilde. A la fin du concert, pendant plus d'un quart d'heure, le public, debout, a acclamé la cantatrice et le chef d'orchestre, ne cessant de rappeler et de confondre dans une solennelle ovation les deux interpètes de Wagner.

Le *Figaro musical* a cessé de paraître, par suite de difficultés survenues, nous dit-on, entre sa direction et l'administration du *Figaro* quotidien.

Le centenaire de Palestrina a été célébré dans la salle Clémentine, au Vatican, où les chantres de la chapelle Sixtine ont exécuté les plus belles compositions du célèbre maestro.

Le Pape Léon XIII assistait à cette solennité, entouré des cardinaux, des membres du corps diplomatique et des hauts dignitaires de la cour pontificale.

Nouvelles tentatives de théâtre lyrique à Paris.

La première vient de M. Antoine, l'heureux et intelligent directeur du Théâtre-Libre qui a rendu de signalés services aux jeunes auteurs dramatiques en leur permettant d'arriver jusqu'au public. M. Antoine a l'intention d'user de même pour les jeunes compositeurs. La moitié des soirées de son théâtre sera consacrée

aux opéras inédits, qui seront joués dans des conditions de décors et d'accessoires modestes, évidemment, mais dont on pourra cependant apprécier la valeur. Par cette mise en lumière, même insuffisante, l'attention du public sera attirée sur les œuvres marquantes, qui prendront place tout naturellement, par la suite, au répertoire des théâtres lyriques réguliers. On sait que dans son théâtre M. Antoine a opéré d'importantes réformes en ce qui concerne le jeu des acteurs; s'il en est de même pour la saison d'opéra qu'il projette, s'il parvient à réagir contre la routine et les absurdes conventions de scène dans les œuvres lyriques, il aura bien mérité des amis de l'art nouveau; car, bien plus encore qu'à la comédie, les abus et les non-sens sévissent au théâtre chanté. Ne réussît-il qu'à modifier dans un sens plus rationnel, plus expressif, la mimique des chanteurs qui formeront sa troupe, le résultat serait très appréciable, très important,

L'autre tentative émane d'un groupe de compositeurs et critiques d'art qui a conclu un arrangement avec plusieurs directeurs, artistes et chefs d'orchestre, de façon à faire représenter un certain nombre d'œuvres lyriques des jeunes musiciens. Des souscriptions à quarante francs sont émises et un comité est chargé du choix des œuvres et du contrôle de l'emploi des fonds recueillis et destinés à subvenir aux frais de cette entreprise.

C'est une combinaison analogue à celle des « Grandes auditions de France ».

Ce comité, composé de MM. Bordier, Le Borne, Coquard, Malherbe, Le Senne, Rety, Rosenleker, Stoullig, Soubies et Wormser, a organisé dernièrement, à Rouen, des soirées d'abonnement au cours desquelles on a représenté *Samson et Dalila* de Saint-Saëns.

Il est à souhaiter qu'il soit aussi heureux cette fois et découvre une œuvre de pareille valeur. Dès lors, l'Etat lui devrait logiquement une subvention, dût-on pour cela rogner celles des théâtres nationaux. Ce ne serait que justice.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 29 avril au 6 mai : Les Maîtres-Chanteurs. Matin de noces. Mara et Carnaval. La Flûte enchantée. L'Africaine. Falstaff et Carnaval. Cavalleria rusticana et le Siège de Grenande. Tannhæuser. Puppenfee et I Pagliacci.

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — Le Marchand d'oiseaux.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 30 avril au 5 mai : Lohengrin. Tristan et Iseult. L'Attaque du moulin. Werther. Clôture annuelle.

THÉATRE DES GALERIES. — Cousin Cousine.

ALCAZAR ROYAL. — Le Mort.

Waux-Hall. — Concerts d'eté par l'orchestre de la Monnaie, sous la direction de MM. L. Dubois et Lapon.

Concerts populaires (sous la direction de M. J. Dupont. — Vendredi 11 mai, à 8 h., au théâtre de la Monnaie, 4e concert : la Damnation de Faust, légende dramatique d'Hector Berlioz : Marguerite, Mme Auguez de Montaland; Faust, M. Demest; Méphistophélès, M. Auguez; Brander, M. Vandergoten.

Dresde

Opéra. — Du 1er au 6 mai : Tristan et Iseult. Martha. La Fille du régiment, Puppenfee, L'Africaine (4e acte). L'Ami Fritz, Puppenfee. Les Huguenots.

Paris

Opéra. — Du 29 avril au 5 mai : Thaïs, la Maladetta. Samson et Dalila, la Korrigane. Salammbô. La Walkyrie.

Opéra-Comique. — Du 28 avril au 5 mai : Philémon et Baucis, la Dame Blanche. Falstaff. Fra Diavolo et Cavalleria rusticana. Le Pré-aux-Clercs et Phryné.

Trocadero — Dimanche 6 mai, à 2 h. ½, concert par l'orchestre Lamoureux, sous la direction de M Lamoureux : Ouverture de Benvenuto Cellini (Berlioz); Marche des Pèlerins (Harold), Berlioz; Les Troyens (fragments) : Chasse et Orage, — Mort de Didon (Berlioz), Didon, Mme Héglon; Introduction de la

Fuite en Egypte (Enfance du Christ), Berlioz; ouverture du Carnaval romain (Berlioz); l'Enchantement du Vendredi-Saint (Parsifal), Wagner; Ouverture du Vaisseau Fantôme (Wagner); l'Ange, — Rêves, poèmes (Wagner), chanté par Mme Héglon; Chevauchée des Walkyrie (Wagner); ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner).

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 1er au 8 mai : Othello. La Sainte Elisabeth. Le Diable au couvent. La Rose de Pontevedra. Amour de conscrit. Aïda. Le Baiser. L'Ile des sirènes. Templier et Juive. Le Baiser. Le Diable au couvent.

An der Wien. — Le Carnaval de Rome. Le Mariage à l'essai.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET
GEORGES SERVIÈRES
HUGUES IMBERT — RENÉ DE RÉCY
CAMILLE BENOIT — ETIENNE DESTRANGES
ALFRED ERNST — GUY ROPARTZ
VAN SANTEN KOLFF
J. HOUSTON CHAMBERLAIN
ED. VANDER STRAETEN — ED. EVENEPOEL
MAURICE KUFFERATH
CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY
I. RAGGHIANTI — J. MALHERBE
HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG
N. LIEZ — I. WILL
Dr DWELSHAUWERS — ERNEST CLOSSON
LUCIEN DE BUSSCHER
OBERDŒRFER — JEAN MARLIN
J. BRUNET — A. WILFORD, ETC, ETC.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE 13 et 20 Mai 1894 NUMÉROS 20-21

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE — Numéros 20-21. 13 et 20 Mai 1894.

De la mi-mai à la mi-septembre, le GUIDE MUSICAL ne paraît que tous les quinze jours.



L'Hymne à Apollon





La science moderne suit son cours régulier; coup sur coup, les découvertes se renouvellent, s'accumulent, se complètent, pour nous rendre des trésors d'histoire et d'art, dont les mines semblent inépuisables. Ce ne sont pas des millions perdus, ceux que les Etats, et parfois des particuliers comme Schliemann, consacrent à ces explorations; ni celui qu'a voté le Parlement anglais pour le sanctuaire d'Eleusis, n'eût-il rapporté au Musée britannique que la Déméter assise; ou pour le temple d'Ephèse, où l'on a trouvé cette colonne sculptée au bas, d'un relief circulaire : Hermès arrachant Alceste aux enfers; ni celui que le prince Frédéric de Prusse obtint du gouvernement de son père pour des fouilles à Olympie, quand elles n'auraient mis au jour que l'Hermès de Praxitèle et la Victoire de Paionios; ni encore le déblayement de la maison de Livie, au Palatin, à Rome, qui nous a fait connaître les deux plus beaux souvenirs de la peinture antique.

La musique de la Grèce était aussi pauvre que sa peinture, et cette lacune semblait plus difficile à combler. Sauf le début d'une ode de Pindare et trois hymnes de l'époque romaine, qui peuvent se comparer aux fresques de Pompéi, il fallait se rejeter sur la liturgie chrétienne, latine et byzantine, où l'on pouvait saisir quelques échos des hymnes païens.

Les fouilles de l'école française d'Athènes ont commencé à réparer ces pertes. On vient de trouver dans le *Trésor* d'Athènes, bâti dans le sanctuaire de Delphes, une douzaine de fragments de marbre où sont gravés des hymnes, poésie et musique; et, dans le nombre, on a pu reconstituer, avec deux de ces tables, les deux tiers d'un *Hymne à Apollon*.

Les sanctuaires de la Grèce étaient d'immenses parcs réservés au culte, donc aux beaux-arts. Le luxe du bois sacré, l'étendue des terrasses, de l'agora, du gymnase, du prytanée, du stade, de la palestre, de la place des sacrifices avec leur autel, la richesse de l'architecture et de la sculpture, rien n'y manquait. Le temple du dieu y tenait le premier rang, orné de sa statue, souvent colossale, et entouré de milliers d'œuvres d'art. Dans chacune de ces enceintes, une rue, une avenue plutôt, était réservée aux offrandes des villes ou des particuliers, qu'on nommait des *Trésors*, tant on y déposait de richesses. On peut voir, d'après la grande publication de Curtius, Adler, etc., soit dans Duruy, soit dans le *Guide Joanne*, le plan reconstitué du Parc d'Olympie. L'avenue aux Trésors s'étend au fond, au pied du mont Kronion; il y en avait treize, depuis l'édicule rond de Philippe de Macédoine jusqu'au grand temple de Géla.

Pythia (Delphes) était située dans un pays volcanique. Son sanctuaire s'adossait au mont Parnasse d'où descendait la fontaine de Castalie. Eschyle l'appelle l'ombilic du monde. Le culte du dieu de la lyre, plus brillant et plus gracieux à Délos,

où de bonne heure les sacrifices sanglants avaient été supprimés, prenait à Delphes une gravité supérieure, digne du « jeune dieu » que les légendes nous représentent comme un réformateur des lois, du culte et des arts, opposant au talion des Erynnies ce que nous appelons les circonstances atténuantes, ou disputant à Hercule ou au dragon Python, qui donna son premier nom à la ville, le trépied des oracles, ce qui personnifie encore la lutte entre l'intelligence et la force, entre la persuasion et la violence. Chaque fois, Athéna, la Sagesse, était avec lui, et la dispute du trépied, peinte ou sculptée souvent, était représentée aussi dans les fêtes de Delphes; de temps immémorial, un concours de poésie chantée y était ouvert, Athènes envoyait aux grandes fêtes ses vierges, ses pèlerins et son poète couronné.

Notre hymne s'ouvre en rappelant la légende :

« Illustre citharède, fils du grand Zeus, qui, siégeant au sommet des hautes neiges, fais resplendir, pour les mortels, d'immortels oracles, je dirai le trépied prophétique, et comment tu le conquis, gardé par l'odieux dragon, quand de tes flèches tu chassas le monstre aux tortueux replis. »

Cet hymne a été composé par un Athénien, comme il est dit en tête, pour une fête où Athènes voulut figurer dignement. On croit qu'il s'agissait de célébrer la délivrance de l'Attique, et particulièrement de Delphes, d'une invasion de Galates, celle de 279 ans avant notre ère; ce qui assignerait une date à la poésie et à la musique. Depuis qu'on sait que l'Apollon du Belvédère n'est pas dans une pose qui permette d'y voir le dieu qui lance des flèches, on croit que ce marbre fut commandé, à cette même occasion, pour remercier le dieu, qu'on représenta défendant lui-même sa ville, l'égide à la main. La statue du Vatican, si connue, serait une réplique romaine du marbre grec, et le chef-d'œuvre perdu présiderait ainsi à l'hymne athénien, dans l'entente de la sculpture, de la poésie et de la musique.

Aussitôt le dieu invoqué et la victoire qui ouvre son culte rappelée, le poète voit en imagination se former le cortège et appelle les Muses, qui sans doute étaient représentées par une *théorie* de vierges pythiennes :

« Muses qui reçûtes pour demeure l'Hélicon aux arbres touffus, filles aux beaux bras du dieu qui tonne au loin, venez chanter votre frère Phébus aux cheveux d'or, qui, siégeant sur la double cime du Parnasse et de ses plateaux de roches, s'avance entouré des illustres Delphiennes vers la source, à belle eau, de Castalie; Delphien qui habite le sommet où se rend l'oracle! »

Il s'agit sans doute de la statue du dieu qui prenait place, portée dans le cortège.

Athènes est appelée à son tour et l'hymne s'accentue, le lyrisme, toujours un peu conventionnel du dithyrambe, s'anime.

« Viens, illustre chœur des vierges d'Athènes; grâce à ta prière à la déesse guerrière Tritonide (1), tu habites un sol inviolable. Héphaistos brille aux saints autels, pour consumer la cuisse des jeunes taureaux; la fumée d'Arabie monte vers l'Olympe; le bois de Lotos frémissant (dans les flûtes) retentit en notes variées et la cithare d'or s'harmonise aux hymnes. Toi, théorie athénienne, toute entière, prends part au sacrifice. »

L'hymne s'achevait sur une autre planche de marbre qui n'a pas été retrouvée parmi les fragments mis au jour. L'écriture musicale de ce document rentre dans la théorie connue, et l'on y trouve des traits entrevus ailleurs, confirmés ici. L'hymne est contemporain de ceux de Callimaque, qui, certes, est plus poète. C'est aussi l'époque où Théocrite intercalait dans le caquetage de ses *Syracusaines* : — deux types finement tracés de ces femmes qui ne sont rien, épouses ni mères, intelligentes ni artistes, que du bout des lèvres — un charmant hymne chanté par la belle Argia et célébrant le mariage de Vénus et d'Adonis, hymne plus brillant et plus gracieux et qu'on dirait écrit pour Délos, tandis que le nôtre est bien fait pour Delphes.

Quant à la mélodie, le *Ménestrel* la dit

(1) Homère appelle Minerve : Tritogène.

exquise; M. Reinach y voit la confirmation d'une idée de Wagner, déjà citée par Gevaert, et qui disait : « L'art moderne n'est qu'un anneau de la chaîne qui a son point de départ chez les Hellènes », et il la rapproche de la cantilène de solo pour cor (à Bruxelles, c'est un hautbois) du berger de Tristan, dans *Tristan et Iseult.*

On en jugera bientôt à Bruxelles, car la conférence de M. Reinach est annoncée, au Cercle artistique, pour le 18 mai. X.



Un impôt sur les droits d'auteur

Dans le projet du budget de l'an prochain, figure l'impôt sur le revenu. Pour ce qui concerne les compositeurs de musique, la taxe (deux pour cent) serait établie au moyen des comptes tenus chez leurs éditeurs et aussi par leur situation au registre de la Société perceptrice des droits d'auteur.

Rien de plus juste, du moment qu'on accepte le principe de l'impôt, que les revenus produits par les droits d'auteur et d'édition soient frappés; surtout si l'on tient compte qu'en France, les œuvres musicales tombent dans le domaine public non pas trente ans après la mort de l'auteur, mais cinquante ans après la mort du dernier héritier. Notez encore que l'impôt serait en très grande partie supporté par les riches, par ceux qui vivent de ces revenus et n'ont lâché le professorat ou autres occupations que le jour où le produit des droits a été assez élevé pour leur permettre d'en vivre aisément. Ceux-là sont de taille à pouvoir payer tous les impôts. Les autres, ceux qui n'ont à leur actif ni la *Tzarine*, ni la *Mascotte*, ni *Faust*, ni les *Blés d'or*, ni la *Gigolette*, ni la Berceuse de *Jocelyn*, ceux-là ne trouvent dans les droits qu'un appoint plus ou moins réduit qui s'ajoute à leurs ressources de professeurs ou d'exécutants. Ce n'est donc point une question vitale.

Assurément, nous pensons qu'il serait préférable, au nom de la civilisation, de ne pas taxer les arts d'un pays, qui sont sa richesse intellectuelle; mais les partisans de l'impôt répondront avec justesse que trop souvent les arts confinent à la basse industrie et que dès lors... Enfin, si l'on doit payer, que ce soit avec le plus d'équité possible, et non injustement, comme cela se voit dans les contributions indirectes. Il était question, pour les professions, de ne taxer que les revenus supérieurs à deux mille francs; cette base pourrait peut-être servir également en l'occurrence.

Mais, ce qui est plus intéressant que ces théories budgétaires, c'est la façon dont a été reçue la nouvelle par les futurs contribuables; tous protestent avec indignation! Il fallait jusqu'à un certain point s'y attendre, ces doléances contre le fisc étant traditionnelles; elles affectent, cette fois, des formes assez plaisantes. Un artiste attaché à un théâtre national trouve bon d'ajouter à son plantureux traitement force cachets en soirée : cela ruine sa santé, gémit-il, et il se révolte à l'idée qu'on puisse taxer « le produit de ce surmenage ». Le pauvre homme! que la misère n'oblige nullement à se surmener. Un éditeur s'indigne assez naïvement de ce que « l'administration viendrait fouiller dans ses écritures ». Eh! ce ne serait pas la première indiscrétion des administrations : l'octroi, les douanes, les accises, l'enregistrement, etc., ne sont guère plus récréatifs, et cependant on les supporte, et beaucoup s'en trouvent très bien.

Le plus curieux à constater dans la question est qu'on s'insurge contre la taxe projetée non pas tant par amour immodéré des gros sous, détail déjà prosaïque, indigne d'influencer les âmes hautes qu'on suppose aux artistes, mais pour de spéciales raisons d'un cabotinisme tout particulier. « La taxe établirait d'une façon irréfutable la situation réelle des gens; cela, il ne le faut à aucun prix; il faut pouvoir dissimuler les *fours* et laisser subsister les légendes. Si le public apprenait que telle personnalité a gagné moins avec ce livre, cette partition qu'avec l'œuvre précédente, il en conclurait que son talent baisse, et la réputation et la vente seraient diminuées d'autant. » Ce calcul montre sur quoi s'étayent certaines célébrités contemporaines.

Mais vous verrez qu'on finira par s'arranger parfaitement de l'impôt, s'il est voté, et qu'on y trouvera matière à exploitation et à réclame. Ainsi que certains artistes de deuxième ordre se font délivrer par un directeur de théâtre complaisant un faux engagement *pour montrer*, aux clauses duquel il leur est attribué un brillant traitement, on verra peut-être des « sommations avant les poursuites » de complaisance, pour en imposer aux badauds; pris, dans les *échos* des feuilles mondaines, de petites notes dans ce genre : « Interviewé hier le receveur général X. Savait-on que notre cher

maître Bobinard est inscrit au rôle des contributions personnelles pour la somme de... (ici un chiffre panamique). Cela démontre victorieusement le succès toujours croissant de ces délicieuses compositions qui, etc., etc. »

On ne dira plus comme conclusion du succès d'un opéra : « Le caissier se frotte les mains », mais : « La commission du budget vote des remercîments et félicitations au généreux bienfaiteur ».

M. R.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Lorsque M. Charles Lamoureux transporta ses concerts au Cirque d'Eté et fixa le prix des places à un chiffre relativement élevé, il s'adressa à un public un peu différent de celui qu'avait eu en vue Pasdeloup quand il avait institué au Cirque d'Hiver les « Concerts populaires » dans des conditions de bon marché qui permettaient à l'amateur, à l'artiste le moins fortuné de les suivre et de faire son éducation musicale. Pasdeloup avait surtout travaillé pour l'éducation du pauvre, — Lamoureux pour celle du riche.

De retour de Milan, où il était allé diriger plusieurs concerts, M. Ch. Lamoureux a eu l'heureuse idée de faire entendre, au Trocadéro, dans des conditions absolument populaires, quelques belles pages de Berlioz et de Wagner. Aussi le public avait-il répondu avec empressement à son appel. Le succès de ce concert à prix réduits engagera peut-être M. Lamoureux à en donner d'autres l'année prochaine. Berlioz et Wagner fraternisaient donc sur l'affiche ; et le public a fait un aussi chaleureux accueil à l'un qu'à l'autre. Parmi les pages les plus applaudies, il faut citer la *Mort de Didon*, dont Mlle Héglon a merveilleusement rendu la déclamation lyrique, l'ouverture du *Carnaval romain*, puis celle du *Vaisseau fantôme* et surtout la Chevauchée des Valkyries, que les fanatiques ont voulu entendre une seconde fois.



L'audition de l'œuvre de Brahms, donnée par Mme Olga Vulliet à la salle de la Société des Agriculteurs le 5 mai, a été ce qu'elle devait être : un triomphe pour le maître de Hambourg et un succès très franc pour sa vaillante interprète. Mme Vulliet est une pianiste au tempérament masculin, rompue à toutes les difficultés du clavier ; et Dieu sait si elles sont nombreuses dans l'œuvre de Brahms ! Les pages de force ont été enlevées avec une fougue extraordinaire, un brio remarquable ; celles où la douceur domine, ont été dites avec beaucoup de charme. Mais ce qu'il faut le plus admirer dans le talent de Mme Vulliet, c'est l'excellente interprétation qu'elle donne de la musique si suggestive du maître qu'elle a étudié spécialement avec Hans de Bülow. La Sonate pour piano (op. 5), le Caprice (no 1, op. 76), l'Intermezzo (no 3, op. 10), la Rapsodie (no 2, op. 79) et le Scherzo (op. 4) ont révélé au public les superbes envolées du compositeur génial qui a été en Allemagne le digne successeur de Beethoven et de Schumann. Le Sextuor à cordes (op. 18), qui est plus connu en France, a été admirablement exécuté par MM. A. Parent, Saïller, Queeckers, J. Parent, Baretti et Feuillard, et les applaudissements qui leur ont été décernés étaient fort mérités. Quant à Mlle Morens, remplaçant pour ainsi dire au pied levé Mlle C. Baldo, qui s'était fait excuser par suite d'indisposition, elle a dit avec passion et charme les beaux *lieder* : « Mon amour est pareil aux buissons », « Vieil Amour », « Au rossignol », « Cœur fidèle ». A l'issue de la séance, les admirateurs du talent de Mme Vulliet lui ont fait remettre une lyre couverte de fleurs. Espérons, qu'encouragée par le succès obtenu cette année, Mme Olga Vulliet continuera l'année prochaine la vulgarisation, à Paris, de l'œuvre de Johannès Brahms.

Si, dans les concerts à Paris, les compositions de Brahms commencent à se répandre, au théâtre, l'œuvre de Wagner poursuit sa course triomphale. C'est ainsi que, lundi 7 mai, M. Van Dyck chantait à la *centième* de *Lohengrin*, à l'Opéra, le rôle principal, qu'il avait créé. Grand succès pour l'intelligent interprète du drame wagnérien, partagé par Mme Caron (Elsa). Ils ont été rappelés plusieurs fois, l'un et l'autre, après chaque acte.

HUGUES IMBERT.

L'élite du faubourg Saint-Germain s'était donné rendez-vous, lundi dernier, au Concert donné par M. César Casella à la Salle Erard. C'est que deux comtesses prêtaient le concours de leur talent à l'habile violoncelliste et que trois illustres professeurs au Conservatoire, MM. Widor, Gillet et Hasselmans, étaient venus également le seconder. Mme la comtesse Potocka a exécuté avec le plus grand charme *Francesca,* de Ch.-M. Widor; elle était accompagnée du double quatuor et du hautbois. Le public, qui était nombreux, a goûté beaucoup cette œuvre, dans laquelle le clavier, soutenu par les cordes en sourdine, fait entendre un motif d'un sentiment rêveur, qui s'anime peu à peu dans un *crescendo* habilement ménagé.

La charmante comtesse, délicieuse dans son costume de soie blanche (la symphonie du blanc), avait bien un peu d'émotion pour son premier début dans un concert public; mais son jeu n'en a nullement souffert, et les dilettanti l'ont rappelée après l'exécution de *Francesca* et celle de l'*Elégie et Marche des Highlanders* de B. Godard, où Gillet a joué du hautbois en maître. Mme la comtesse de Guerne, dont la réputation est établie dans les salons du faubourg, a chanté, un peu froidement peut-être, mais très intelligemment, l'air des Bijoux de *Faust* et l'air de *Mireille.* M. Hasselmans a été acclamé dans la *Légende* de Thomé, où il était accompagné par l'auteur. On pourrait justement appliquer au merveilleux harpiste le jugement que Berlioz portait sur F. Godefroid : « Sans faire fi des houris, le paradis de Mahomet ne me paraîtrait complet que si je pouvais y entendre ainsi jouer de la harpe pendant l'éternité! ».

Quant au bénéficiaire, M. Casella, il a exécuté avec cette virtuosité, cette aisance qu'on lui connaît le *Concerto* de Popper, l'*Allegro con moto* de Ch. M. Widor et le *Cygne* de Saint-Saëns, deux morceaux très appréciés, une charmante *Gavotte* de M. Van Goens, le *Menuet de la Mariée* de MM. Thomé-Casella, plusieurs jolies pages de lui, et enfin la *Fileuse* (étude de concert) de Popper.

Le succès a été grand et mérité.



A l'école Braille (département de la Seine), la fête annuelle, présidée par M. E. Spuller, a été fort brillante. A l'audition des élèves a succédé un concert charmant dans lequel se sont fait entendre Mlle Jeanne Mérey, élève de Mme Rosine Laborde; Mlle Marguerite Achard, harpiste, premier prix du Conservatoire; MM. F. Ronchini, violoncelliste; Paul Lemaître, violoniste, et J. Foucault, hautboïste, premier prix du Conservatoire. Tous ces excellents artistes ont eu un véritable succès. Mlle Jeanne Mérey est engagée au théâtre de la Monnaie et débutera prochainement.



La succession d'Alexandre... Huit candidats briguent le fauteuil de Gounod à l'Institut. La proportion est quasi aussi forte qu'au ministère des postes, où dix mille concurrentes sollicitent quelques centaines de petits emplois. Il est vrai que la « place » de membre de l'Institut est plus enviable : ou est considéré en province, on est joué à l'Opéra sans examen, on est reçu et choyé dans le monde des douairières dilettantes (Labiche prétendait qu'on y était nourri), et, volupté suprême, on exécute à votre enterrement votre musique propre (quand elle l'est).

Pourra-t-on dire de la prochaine nomination : « Il fallait un artiste, ce fut un... calculateur qui l'obtint » ? Pour remplacer un maître, nous voyons, parmi les postulants, beaucoup de contre-maîtres; ce n'est peut-être pas là un titre suffisant. Nous avons cité les noms des candidats dans notre dernier numéro. Aucun nouveau nom ne doit être ajouté, pas plus qu'aucun des postulants ne s'est désisté. A cette heure, la liste est close, et le nouvel académicien nommé.



S'avait-on que M. Ambroise Thomas eût composé pour *Mignon* deux versions radicalement différentes de la romance à manivelle : *Connais-tu le pays?* Aux lointaines répétitions de cet opéra, on hésitait; ni l'auteur, ni l'interprète, Mme Galli-Marié, ne se décidait à choisir. Enfin, on fit appel au jugement des musiciens de l'orchestre, moyen assurément original de trancher la question. Sur quoi se basèrent ceux-ci pour choisir la piteuse complainte devenue célèbre par la suite? Il serait peut-être curieux d'exhumer l'autre *Connais-tu le pays?* afin de constater s'il possède la même distinction de rythme et le même respect de la prosodie.



Voici les noms des candidats au concours d'essai pour le grand prix de Rome, qui sont entrés en loge samedi matin (5 mai 1894) :

MM. d'Ollone, Levadé (2e grand prix 1893) Malherbe, Bergès, Rabaud, Bouval (2e année), élèves de M. J. Massenet.

MM. Mouquet, Brioux, Letorey, d'Ivry, Caffot et Roux, élèves de M. Théodore Dubois.

Le jugement du concours d'essai aura lieu le samedi 12 mai. Les concurrents admis au concours définitif, qui aura lieu le 19 mai, ne peuvent dépasser le chiffre de six.

La sortie des loges aura lieu le 13 juin, et le jugement définitif sera rendu le 30 du même mois à l'Institut.



Lundi 8 mai, a eu lieu à l'Opéra-Comique, la première représentation du *Portrait de Manon*, opéra-comique en un acte, livret de J. Boyer, musique de J. Massenet. Les rôles étaient tenus par MM. Fugère (des Grieux), Grivot (Tiberge), Mmes Elven (le vicomte de Morcerf), Aurore (Laisné).

Le public et la presse ont fait bon accueil à cette partitionnette, écho des pages de *Manon*. A huitaine le compte-rendu.



A l'Opéra.

Voici la distribution exacte de *Djelma*, l'opéra en trois actes de MM. Ch. Lomon et Charles Lefebvre dont la première est imminente.

Djelma : Mmes Rose Caron et Bosman.
Ouvraçi : Mmes Héglon et Dufrane.
Nouraly : MM. Saléza et Vaguet.
Raim : MM. Renaud et Bartet.
Kairam : MM. Dubulle et Delpouget.
Tschady : MM. Douaillier et Muzet.



Les chanteurs de Saint-Gervais exécuteront à la messe, le jour de la Pentecôte, à 10 heures, à Saint-Gervais, la messe dite *Ascendo ad Patrem* à cinq voix de Palestrina considérée comme une des plus belles du maître romain.



BRUXELLES

On n'avait plus entendu, à Bruxelles, depuis une dizaine d'années, la *Damnation de Faust* de Berlioz, et c'est une très heureuse idée de M. Joseph Dupont d'avoir choisi, pour le concert de clôture de la saison, cette œuvre étrange, vieille aujourd'hui d'un demi-siècle et demeurée cependant encore surprenante en sa nouveauté. Si inégale qu'elle soit au point de vue poétique et musical, en ses belles pages passe un souffle vraiment noble et élevé. Avec Berlioz, il n'y a pas de milieu : il est vulgaire, trivial même, ou il est sublime. Le plaisant et le grave se coudoient et s'opposent, dans la *Damnation,* en des contrastes heurtés. La musique française n'a pas beaucoup de pages comparables à la belle élégie qui ouvre la partition, à l'émouvant épisode de la Pâque, à la délicieuse fantaisie du ballet des Sylphes, à la grandiose Invocation à la Nature. Et à côté de ces transcendantes beautés, il y a de singulières puérilités, des amusettes, des partis pris d'offenser le bon sens et le goût qui sont à en pleurer. L'œuvre a des parties admirables et des faiblesses désolantes. Le plus singulier, c'est l'ironie de Berlioz vis-à-vis de lui-même. Il n'a pas plutôt éprouvé une profonde émotion poétique qu'il semble vouloir s'empresser à la parodier. Sa bouillante imagination ne lui laisse pas le temps d'aller au cœur des choses ; il court d'un tableau à un autre, s'arrêtant de préférence à l'extériorité des gestes et des attitudes. Il ne vous donne l'âme ni de Faust ni de Marguerite. Mais le milieu ambiant est quelquefois rendu avec une justesse et un relief de tons uniques. Aucun des grands adaptateurs musicaux de la légende de Faust, ni Schumann ni Gounod n'ont pu rendre pareillement l'élément démoniaque et féerique. Sur ce terrain-là, Berlioz est le maître. Et ce qui n'est pas le moins extraordinaire, en dépit de tous les progrès de l'orchestre moderne, il reste avec sa physionomie originale un assembleur incomparablement ingénieux de rythmes, de timbres, de sonorités. La fureur wagnérienne de ces dernières années nous avait un peu éloignés de lui, comme de bien d'autres maîtres contemporains ou antérieurs. Mais on y reviendra, on y revient nécessairement, naturellement. Et cette audition de la *Damnation de Faust,* qui a brillamment clôturé la présente saison des Concerts populaires, servira, nous l'espérons, de point de départ à d'autres résurrections analogues.

L'exécution de la *Damnation* a été excellente, supérieure à toutes celles qu'on avait eues antérieurement à Bruxelles, et si les chœurs aguerris et très sûrs du Choral mixte ont, par moments, semblé manquer un peu d'étoffe, l'orchestre, lui, a été remarquable de sûreté, de précision, de légèreté et d'éclat tour à tour. M. Joseph Dupont s'était assuré le concours d'artistes d'élite : Mme Auguez de Montaland (Marguerite), la très délicate et fine cantatrice

parisienne; M. Auguez, l'excellent baryton (Méphisto); M. Demest (Faust), l'éminent professeur de chant au Conservatoire et l'admirable diseur que l'on sait; enfin M. Vandergoten (Brander). On peut bien ajouter à ces solistes du chant les solistes de l'orchestre, MM. Van Hout et Guidé, qui ont joué avec un charme indicible les parties obligées d'alto et de cor anglais de la chanson du roi de Thulé et de la rêverie de Marguerite.

Le public a fait à l'ensemble comme au détail de cette exécution, un accueil extrêmement chaleureux, et l'on s'est séparé très satisfait, jusqu'à l'année prochaine.

Au début du concert, une manifestation imposante, motivée par les récents incidents que nos lecteurs connaissent, a été faite en l'honneur de M. Joseph Dupont et des Concerts populaires, menacés par les sottes menées de MM. Stoumon et Calabresi. Au moment où M. Dupont a paru au pupitre, toute la salle debout l'a acclamé et, à trois ou quatre reprises, les applaudissements mêlés aux cris de : Vive Dupont! à bas Stoumon! à bas Flon! se sont renouvelés dans un crescendo superbe.

A la fin de la première partie, après la marche de Rakocszy, enlevée avec une furia bien amusante, des palmes et des couronnes enrubannées ont surgi de tous les coins de l'orchestre, aux acclamations de toute l'assemblée et sont allées se grouper autour du pupitre de notre éminent *Capellmeister*. Elles venaient, ces palmes et ces couronnes, des habitués, des artistes de l'orchestre et du Choral mixte. A la palme étaient attachés des flots de rubans multicolores, portant chacun une trentaine de noms de souscripteurs, habitués des Concerts populaires et d'amateurs de musique qui, en manifestant de la sorte leur sympathie à l'œuvre des Concerts populaires, ont en même temps condamné la campagne entreprise contre cette institution par les directeurs du théâtre de la Monnaie. Le total des listes donne près de huit cents noms, parmi lesquels il en est de considérables! Rarement la salle de la Monnaie aura vu une assemblée aussi animée, aussi chaleureuse, et nous espérons que le sens de cette manifestation sera compris à l'hôtel de ville.

M. KUFFERATH.

⚜

L'incident des Concerts populaires et du théâtre de la Monnaie n'est toujours pas aplani. On se demande ce qu'attend l'échevin des beaux-arts pour mettre en demeure MM. Stoumon et Calabresi de retirer la clause abusive qu'ils ont introduite dans les engagements de l'orchestre. Il semble cependant que la cause soit entendue, comme on dit au Palais. MM. Stoumon et Calabresi n'ont pu trouver personne pour les approuver dans leur campagne contre les Concerts populaires; ils ont après coup essayé de nier qu'il y eut de leur part une hostilité quelconque contre cette institution, et c'est dans ce but qu'ils ont dicté à leur chef d'orchestre, M. Philippe Flon, une lettre démentant les propos attribués à celui-ci. Cette lettre n'est pas restée sans réplique. Voici la réponse qui y a été faite et qui a été adressée à la *Gazette :*

5 mai 1894.

Monsieur le rédacteur en chef,

Dans la lettre qu'il vous adresse ce matin au sujet des incidents des Concerts populaires et de l'orchestre de la Monnaie, M. Flon fait allusion à un seul entretien qu'il a eu à ce sujet avec un seul artiste.

Cet artiste, c'est moi, et je tiens à assumer toute la responsabilité du récit que j'ai fait de cet entretien.

Je le maintiens tel que M. Joseph Dupont l'a rapporté dans sa lettre à la *Gazette*, et tel que je l'ai moi-même fait connaître à l'honorable bourgmestre de Bruxelles dans une protestation signée de moi et de mes camarades Anthony, Poncelet et Van Hout.

A mon tour, j'oppose le démenti le plus absolu à la version que M. Flon donne aujourd'hui de ses paroles; et sans compter le témoignage de notre régisseur d'orchestre, à la loyauté duquel j'espère pouvoir me rapporter, j'ai aussi d'autres témoins qui à l'insu de M. Flon, ont parfaitement entendu ce qui m'a été dit.

Pour renier ces paroles, M. Flon a attendu dix jours et la clôture de la saison théâtrale; moi, j'ai protesté sur l'heure.

En niant, M. Flon sauve sa situation vis-à-vis de ses directeurs; en maintenant mes affirmations, je compromets, sans doute la mienne.

Vos lecteurs et les artistes jugeront de quel côté doit être la vérité.

Veuillez agréer, monsieur le rédacteur en chef, l'expression de mes sentiments distingués.

G. GUIDÉ,
Professeur au Conservatoire royal
de Bruxelles.

Jusqu'à présent, M. Flon n'a pas répondu à cette lettre extrêmement nette et catégorique, et nous croyons savoir qu'il n'y sera pas répondu, parce qu'on n'a rien à y opposer et que les témoignages invoqués par M. Flon sont défavorables autant à lui-même qu'à la direction de

la Monnaie. Nous avons interrogé de nombreux artistes de l'orchestre : pas un ne s'est trompé sur le sens de la clause nouvelle des engagements, et ils reconnaissent tous que M. Flon ne dissimulait nullement le caractère agressif de la mesure.

Il reste donc ceci : c'est que les affirmations et dénégations de MM. Stoumon, Calabresi et Flon ont été, toutes, l'une après l'autre, reconnues mensongères.

Aimable trio d'honnêtes gens ! M. K.

M. Th. Reinach viendra donner le 18 mai, au Cercle artistique et littéraire, une audition de l'*Hymne à Apollon*, récemment découvert à Delphes, et il fera une conférence sur cette œuvre intéressante.



Mercredi 16, à la salle Marugg, concert au profit des Enfants martyrs par le Double Quatuor vocal, sous la direction de M. Bauvais.

CORRESPONDANCES

DRESDE. — Ce n'est pas une légère entreprise que de donner une œuvre comme *Tristan et Iseult*. La vaillante Thérèse Malten est toujours prête; un accident de voiture même ne l'empêche pas de se rendre à son poste. Mais si les femmes de son tempérament sont rares, que dire des ténors? Ils seront bientôt aussi introuvables que la pierre philosophale. Sur le refus de M. Gritzinger, sérieusement malade, dit-on, la direction s'est adressée à M. Gudehus, le brillant ténor qui faisait partie, il y a quelques années, de la troupe de Dresde. Chez les vrais artistes, l'art supplée aux défaillances de la voix.

C'est ainsi que nous avons eu mardi soir une représentation magnifique du chef-d'œuvre wagnérien. Jamais peut-être Mme Malten n'avait été plus passionnée ; sa puissance d'action est si communicative, que ses camarades, aussi bien que les auditeurs, en sont électrisés. Mlle von Chavanne abordait pour la première fois le rôle de Brangæne, jusqu'à présent interprété par Mlle Reuther. Cette excellente artiste y a laissé de vivants souvenirs ; toujours naturelle, elle personnifiait la fidélité aveugle et tendrement empressée. Notre sympathique mezzo-soprano a chanté avec une profonde expression la magnifique scène du premier acte, où sa belle voix s'harmonise si bien avec celle de Mme Malten. Quand Mlle von Chavanne aura quelque expérience du rôle, elle nous donnera une très noble Brangæne. Pour compléter l'ensemble, MM. Scheidemantel (Kurvenal) et Perron (Marke) ont été à la hauteur de leur réputation. L'orchestre, sous la direction de M. le *Generalmuzikdirector* Schuch, s'est surpassé.

En voilà sans doute assez pour flatter l'amour-propre des Dresdois. L'enthousiasme du public est un hommage rendu aux organisateurs de ces solennités et à leurs éminents interprètes. Eh bien, le vénérable critique du journal officiel, lui, a constaté que la plupart des auditeurs étaient étrangers ; que, dans cette pièce, Wagner est moins exigeant pour les chanteurs que pour l'orchestre, et il se demande si cette énorme virtuosité orchestrale convient à une œuvre scénique. A l'entendre, la partition est plus savoureuse à la lecture qu'à l'audition, les sonorités sont écrasantes, l'orchestration fatigante ; on se trouve en face de duos interminables pendant lesquels « il ne se passe rien sur la scène ». Aussi a-t-il vu bientôt apparaître « le fantôme de l'ennui », qui l'a... fait fuir.

« Et voilà justement comme on écrit l'histoire. »

Ce soir, Mlle Emmy Téléky a obtenu un gros succès dans la *Traviata*. Voix, prestance, action, tout fait désirer l'engagement de cette intéressante artiste. Mlle von Chavanne, MM. Scheidemantel et Erl ont eu leur part des applaudissements que le public, malgré l'interdiction directoriale, n'a pu s'empêcher de faire entendre avant le rideau final. ALTON.

LONDRES. — Grâce à l'extrême générosité de M. Samson Fox, le Royal College of Music vient d'inaugurer ses nouveaux locaux, attenants à l'Albert Hall.

Cette construction élégante et superbe complète de la façon la plus heureuse la série des bâtiments composant le fameux Kensington Museum. La cérémonie, faite avec grande pompe, était présidée par Son Altesse le prince de Galles et sa nombreuse suite ; les princesses Christian, Béatrice, Louise; les ducs de Cambridge, d'York; les duchesses d'York, de Teck, de Connaught et d'Albany; les princesses Maud et Victoria de Galles; enfin, la princesse Victoria de Schleswig-Holstein. Parmi les notabilités du monde musical et théâtral, à citer sir Arthur Sullivan, Cowen, Dr Mackensie, sir J. Barnby, Henry Irving et Mlle Ellen Terry.

Dès l'arrivée de la famille royale, l'orchestre a entamé l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs*. Malheureusement, l'acoustique est détestable; il sera possible, nous l'espérons du moins, de remédier à cet état de choses en bouchant les baies par d'épaisses tentures; pour le moment, la future salle d'audition et de concours n'est pas encore ornée. La partie architecturale seule étant terminée, il faudra qu'une année se soit écoulée avant que les élèves puissent prendre possession du nouveau collège.

Après quelques discours et compliments d'usage, la famille royale a parcouru les longs couloirs, s'arrêtant à chaque classe, visitant chaque salle d'étude, tandis que l'orchestre jouait la marche solennelle de l'*Alceste* de Glück.

M. Samson Fox a fait là un don vraiment royal, car il ne s'agit pas de moins d'une somme de un million cent cinquante mille francs; une semblable générosité serait d'un salutaire exemple pour les nombreux richissimes anglais, tels les ducs de Bedford et de Westminster. Saisissant la même occasion, M. G Donaldson a cédé sa superbe collection d'instruments anciens, qui est de toute beauté et évaluée à six cent vingt-cinq mille francs. Elle occupe plusieurs salles qui ont entièrement été ornées par le donateur lui-même, et dans le style de l'époque des instruments exposés.

Au Drury Lane, Mlle Olitzka a obtenu un grand succès dans la reprise de l'*Orphée* de Glück. Elle était bien secondée par Mlle Pauline Joran, dans le rôle d'Eurydice.

Un élève de M. Urban, à Berlin, et plus tard d'Antoine Rubinstein, Joseph Hofmann, qui s'est fait entendre il y a sept ans comme pianiste prodige, nous est revenu. Les qualités qui furent chez lui si précoces se sont fortifiées depuis : son jeu a acquis une plus grande assurance, sa personalité se dégage avec plus d'aisance, bien que l'on remarque, en l'entendant, la grande influence de Rubinstein.

Dans la sonate op. 101, de Beethoven, il a déployé cette technique qui lui est si profondément acquise. Il s'est joué des quelques difficultés des trois *Phantasiestücke* de Schumann, mais a mis plus en évidence ses nombreuses qualités dans une excellente exécution des variations op. 88 de celui qui fut son dernier maître.

Au Queen's Hall, nous avons été invités a entendre le jeune violoniste Bronislaw Hubermann. Elève de Joachim : c'est dire s'il doit avoir des capacités. Dans le concerto de Mendelssohn, il a fait preuve d'une savante technique, et malgré son jeune âge il a de Joachim certaines allures singulièrement caractéristiques. Le public lui a fait de chaleureuses ovations dans la Suite en *mi* majeur de Bach, le Nocturne en *mi* bémol de Chopin, et une Ballade et une *Polonaise* de Vieuxtemps.

M. Eugène Oudin a chanté au dernier symphonie-concert, avec style et expression, une sérénade de Tschaïkowsky et la *Procession* de César Franck, qui a soulevé de nombreux applaudissements. Trois fois il a été rappelé.

Enchantée du séjour qu'elle fit l'an dernier à Londres, la grande tragédienne Eléonora Duse nous est revenue et reprendra le rôle de Marguerite Gautier dans la *Dame aux Camélias*. C'est dans ce rôle qu'elle fit dès la première soirée donnée au « Lyric » une si grande sensation.

Yvette Guilbert vient d'être engagée à l'Empire pour huit soirées.

M. N. Vert nous annonce pour cette semaine un récital au Saint-James Hall par l'excellent violoniste tchèque Tivadar Nachez.



NAMUR — Le lundi 30 avril, la salle du Kursaal était trop petite pour contenir les nombreux sociétaires du Cercle musical, qui donnait son troisième concert. Concert exclusivement réservé à des musiciens belges.

M. Joseph Ryelandt, de Bruges, qui n'est pas un inconnu dans le monde de Namur, a dirigé pour la première fois en public son ouverture pour le drame de *Caïn*. Ce n'est pas l'œuvre d'un débutant, plusieurs pages sont écrites avec chaleur et prouvent une orchestration qui fait honneur à son maître Edgard Tinel, et nous promet de belles œuvres pour l'avenir.

M. de Grey-Birkin, un ténor amateur plein de distinction, nous a dit d'une façon charmante deux mélodies de M. Edouard Drion. *Pagina d'amore* de M. Van der Strucken, a été très goûté ainsi que la scène du bal de *Charlotte Corday* de Peter Benoit.

Avec sa modestie habituelle, M. Balthasar-Florence n'avait voulu qu'une petite place au programme, occupée par une Berceuse douce et fine que M. de Grey-Birquin a très bien dite.

Mais le plus grand succès a été pour Mlle J. Flament qui a interprété la ballade de *Mignon* d'Emile Mathieu, *Ton cœur est un petit enfant*, jolie mélodie de M. F. Simon, et une mélodie de Peter Benoit, qui ont fait ressortir toutes les richesses et toutes les ressources de son rare et magnifique contralto.

J'arrive au clou de la soirée, à la deuxième partie, réservée à *Milenka*, le ballet symphonique de Jan Blockx, que les concerts populaires révélèrent en janvier 1888 et que le théâtre de la Monnaie mit à la scène la même année, au mois de novembre.

Une chaleureuse ovation a été faite au maître anversois. M. Ronvaux, en lui remettant une palme, l'a remercié, au nom du Cercle musical, d'avoir bien voulu venir diriger son œuvre.

Il faut remercier aussi M Balthasar-Florence pour la façon artistique dont l'orchestre s'est acquitté de ses fonctions.

Après le concert, M. et Mme Balthasar-Florence ont ouvert leur salon pour recevoir ceux qui avaient participé à la soirée, avec quelques intimes. Et l'on a recommencé la musique : Mlle Berthe Balthasar a joué la *Tarentelle*, de Liszt, avec un brio sans pareil; Mlle Clotilde nous a donné la *Berceuse* de son père et le *Zigueneurweisen* de Sarasate, avec tout le talent que nous lui connaissons. Mlles Flament et Clémence Balthasar ont chanté un duo de Rubinstein; Mlle Clémence, le *Pourquoi dans les grands bois*, de *Lakmé;* Mlle Flament nous a fait entendre une mélodie de Blockx, accompagnée par l'auteur. M. de Grey-Birkin s'est fait aussi entendre.





NOUVELLES DIVERSES



Nous recevons de nombreuses questions relatives aux représentations de Bayreuth. Nous croyons devoir donner aux personnes désireuses d'assister à ces fêtes théâtrales le conseil de retenir dès à présent leurs places, le nombre de demandes étant considérable. Il suffit d'envoyer le montant des places qu'on demande (vingt-cinq francs par place et par représentation), par mandat-poste, à l'*Administration des Buhnenfestspiele, à Bayreuth* (Bavière).

Bien que nous ayons déjà publié le programme de la saison de Bayreuth, nous croyons être agréable à nos lecteurs en le reproduisant à nouveau. Voici dans quel ordre se suivront les représentations :

Jeudi,	19	juillet,	*Parsifal.*
Vendredi,	20	»	*Lohengrin.*
Dimanche,	22	»	*Tannhæuser.*
Lundi,	23	»	*Parsifal.*
Jeudi,	26	»	*Parsifal.*
Vendredi,	27	»	*Lohengrin.*
Dimanche,	29	»	*Parsifal.*
Lundi,	30	»	*Tannhæuser.*
Jeudi,	2	août,	*Parsifal.*
Vendredi,	3	»	*Lohengrin.*
Dimanche,	5	»	*Parsifal.*
Lundi,	6	»	*Tannhæuser.*
Jeudi,	9	»	*Parsifal.*
Vendredi,	10	»	*Lohengrin.*
Dimanche,	12	»	*Lohengrin.*
Lundi,	13	»	*Tannhæuser.*
Mercredi,	15	»	*Parsifal.*
Jeudi,	16	»	*Lohengrin.*
Samedi,	18	»	*Tannhæuser.*
Dimanche,	19	»	*Parsifal.*

Voici, d'autre part, la distribution des rôles des trois ouvrages :

Lohengrin. Le roi Henri : Karl Grengg, de Vienne, et Max Mosel, de Cologne.

Telramund : D. Popovici, de Prague.

Lohengrin : Ernest Van Dyck, de Vienne.

Le héraut : Hermann Brachmann, de Halle.

Elsa : Lilian Nordica, de New-York.

Ortrude : Marie Brema, de Londres, et Pauline Mailhac, de Carlsruhe.

Tannhæuser. Le landgraf : George Dœring, de Mannheim.

Wolfram von Eschenbach : Theodor Reichmann, de Vienne, et J. Kaschmann, de Milan.

Tannhæuser : Wilhelm Grüning, de Hanovre.

Walther von der Vogelweide : Emile Gerhæuser, de Carlsruhe.

Biterolf : Michael Takaets, de Budapest.

Elisabeth : Elisa Wiborg, de Stuttgart, et Johanna Gadski, de Brême.

Vénus : Pauline Mailhac.

Le pâtre : Louise Mulder, de Stuttgart, et Marie Deppe, de Berlin.

Parsifal. Parsifal : Ernest Van Dyck, Wilhelm Grüning et Willy Birrenkoven, de Hambourg.

Kundry : Rosa Sucher, de Berlin, et Marie Brema.

Gurnemanz : Grengg et Mosel.

Amfortas ; Kaschmann et Reichmann.

Klingsor : Fritz Planck, de Carlsruhe, et Michael Takaets.

Titurel : Wilhem Fenten, de Dusseldorf.

Les filles-fleurs : Louise Mulder, Marie Deppe, Elisabeth Hoelldobler, de Stettin ; Johanna Gadski, Adèle Krausz, de Dusseldorf, et Frieda Zimmer, de Mayence.

M. F. Mottl, l'éminent chef d'orchestre qui a fait représenter avec tant de succès, l'an dernier, au théâtre de Carlsruhe, une partie des œuvres de Berlioz, donne en ce moment à Carlsruhe une série de représentations des drames de Wagner, avec les plus célèbres artistes de l'Allemagne.

Ces représentations ont eu lieu aux dates suivantes : le 9 mai, le *Rheingold;* le 10, la *Walküre;* le 13, le *Siegfried ;* le 17, la *Gœtterdæmmerung.*

Aujourd'hui commencent à l'Opéra-Comique de Paris les fêtes de la célébration de la millième représentation de *Mignon*, d'Ambroise Thomas. L'œuvre sera donnée avec cette distribution :

Mignon, Mlle Wyns ; Philine, Mme Landouzy ; Wilhelm Meister, M. Mouliérat ; Lothario, M. Taskin ; Laerte, M. Carbonne. Ces trois derniers artistes ont joué leur rôle, le premier, trois cent cinquante fois ; les deux autres, cent fois.

Le mardi 15 mai, soirée de gala.

A cette soirée de gala seront invités : le Président de la République, les ministres, le gouverneur militaire de Paris, l'Institut, tous les corps constitués.

Le programme de cette solennité musicale sera des plus curieux :

Mignon sera cette fois accompagné de mor-

ceau de *Psyché* et du *Songe d'une nuit d'été*, avec le chœur des chasseurs, exécuté par tous les artistes hommes du théâtre.

Cette cérémonie offre une particularité intéressante : c'est que la première a été donnée en 1867, c'est-à-dire moins de trente ans avant la millième. La *Dame blanche* et le *Pré aux Clercs*, qui ont été commémorés de la même façon, ont mis près de cinquante ans à atteindre leur millième.

Il est décidé que ce sera M. Ernest Van Dyck qui chantera à l'Opéra de Paris le rôle de Tristan, au commencement de l'hiver prochain.

M. Ch. Lamoureux vient de rentrer à Paris, après avoir été acclamé à Milan. Les derniers concerts de la « Société orchestrale de la Scala » qu'il vient de diriger, ont été pour l'éminent chef d'orchestre l'occasion de chaleureuses manifestations, non seulement de la part du public qui lui a prodigué les marques du plus vif enthousiasme, mais encore de la part des artistes de l'orchestre qui, au bruit des vivats de toute la salle, lui ont offert, en témoignage de leur admiration, un magnifique bâton de chef d'orchestre en or et en argent.

Il y a eu le 2 mai, trente ans que Meyerbeer est mort à Paris, dans la maison qui porte le numéro 2 de la rue Montaigne.

Cette date du 2 mai est particulièrement intéressante pour l'Allemagne et la Suisse, où les directeurs de théâtre pourront désormais monter sans autorisation spéciale et jouer à leur guise les œuvres de l'illustre compositeur, sans avoir de droits d'auteur à payer.

En France, la propriété artistique n'est prescrite que cinquante ans après la mort du dernier collaborateur.

On sait qu'en rapprochant les textes poétiques des diverses chansons populaires, les folkloristes ont découvert qu'on les pouvait ramener à quelques types assez peu nombreux. En un très curieux essai, paru dans les derniers fascicules de la *Revue des traditions populaires*, M. Julien Tiersot a tenté d'établir pour les mélodies de ces chansons des rapprochements analogues. Il a comparé les textes musicaux et a été amené à constater qu'il existait, en quelque sorte, des « familles » de mélodies. C'est ainsi qu'on retrouve les mêmes thèmes (avec d'indéfinissables variantes d'accent et de couleur), sous des chansons bretonnes, bressannes, flamandes, etc... M. Tiersot a évité, du reste, d'ériger ses remarques ingénieuses en système, sachant que le génie populaire procède de bien des façons diverses en ses créations. Mais il y a là des observations très fines : elles intéresseront les musiciens et tous les curieux qu'inquiète le problème — toujours non résolu — des origines de la chanson populaire

Une bien étrange polémique est engagée en ce moment, dans le *Musical Standard* de Londres, entre Mme veuve Præger et M. Ashton Ellis, le wagnérien bien connu. On se rappellera qu'il y a quelque temps, le défunt mari de Mme Præger avait publié ou laissé publier sous son nom des mémoires relatifs à Richard Wagner, sous ce titre : *Richard Wagner tel que je l'ai connu*. Ce livre, qui contenait, au sujet du maître de Bayreuth, certaines révélations et des appréciations personnelles assez défavorables pour son caractère, fut froidement accueilli, et même très vivement attaqué, notamment dans les *Bayreuther Blætter*, l'organe officiel de Wahnfried. Dans cette dernière revue, M. Houston S. Chamberlain avait même publié, il y a trois mois, une étude extrêmement serrée démontrant point par point les inexactitudes de tout genre dont fourmillait le livre du musicien anglais. Il allait plus loin. Ayant vérifié sur le texte les originaux des lettres reproduites par M. Præger, il put constater des interpolations et des modifications de rédaction assez sensibles; un certain nombre de lettres ne s'étant pas retrouvées dans leur teneur originale, M. Chamberlain crut même pouvoir aller jusqu'à accuser M. Præger d'avoir inventé ces lettres de toutes pièces. L'accusation était grave. Elle a été récemment reprise par M. Ashton Ellis dans le *Musical Standard*, qui, examinant les souvenirs de Præger au regard des faits et gestes de Wagner en Angleterre, découvrit à son tour de nouvelles inexactitudes. C'est là-dessus que Mme veuve Præger est entrée en scène pour défendre la mémoire de son mari. Elle publie dans le *Musical Standard*, en réponse aux réquisitoires de MM. Chamberlain et Ashton Ellis, une longue défense du livre de son mari et reproduit, en partie du moins, les lettres de Wagner à son ami Præger dont l'authenticité et l'existence même avaient été contestées. En ce qui concerne les inexactitudes relevées dans la rédaction des lettres publiées, Mme Præger explique que le livre de son mari a paru à son insu et n'a pas été revu par lui, que la traduction allemande en a été faite sur le texte

anglais, de sorte que les lettres de Wagner, au lieu de paraître dans leur teneur authentique, ont paru dans un allemand bizarre qui est une retraduction de la traduction anglaise.

Bref, ce qui résulte de plus clair de tout cela, c'est que le livre de Præger est très sujet à caution.

Musiques anciennes :

Pendant les fêtes destinées à célébrer les noces d'argent du couple impérial japonais, un ballet a été dansé dans la salle du Trône, à Tokio et les morceaux qui le composaient appartenaient à l'art antique d'Extrême-Orient. Voici les titres de ces morceaux : le premier, *Banzairaku*, est d'auguste origine. Il a pour auteur l'empereur Yomei, et date de treize siècles. Puis vient *Taiheiraku*, qui fut composé il y a mille trente-sept ans d'après des motifs chinois; la danse y figure « la pacification de l'empire et la suppression des abus » Enfin, c'est *Bairo*, œuvre importée de l'Inde il y a mille cent soixante ans; on y voit représentée « la soumission des ennemis ». Il serait à désirer pour l'histoire de la musique orientale qu'un des européens présents aux fêtes de Tokio eût pris soin de noter la musique de ces trois airs de ballet.

Les *Medici* du maestro Leoncavallo, l'auteur fortuné des *Pagliacci*, viennent d'être représentés au Grand-Théâtre de Moscou, avec le concours de MM. Tamagno et Battistini. A en croire les journaux, le succès de la représentation n'est dû qu'à ces interprètes; il faut noter néanmoins que plusieurs morceaux ont été bissés et, dans le nombre, un seul air seulement, — la sérénade de M. Battistini. — Les deux autres numéros redemandés étaient des

morceaux d'ensemble, — le chœur populaire du deuxième acte et le septuor du troisième. — Cette semaine, on donne deux fois les *Medici*.

Les parfums ennemis du chant.

Un fait curieux vient d'être contrôlé en Angleterre. Les fleurs fraîchement cueillie produisent une atténuation de la voix chez les chanteurs qui les respirent. Les violettes, tout particulièrement, provoquent un enrouement difficile à enrayer.

On raconte qu'une grande artiste, engagée pendant la saison dernière pour chanter chez les Rothschild de Londres, fut incapable de remplir son programme pour avoir respiré un bouquet composé en plus grande partie de violettes. Les médecins légistes déclarèrent que certains parfums, comme ceux des tubéreuses, du mimosa, du lilas, de l'hyacinthe ont le pouvoir de provoquer l'enrouement.

Mesdames qui chantez, méfiez-vous des parfums naturels et même artificiels, prétendent les docteurs.

✤ Quel est l'artiste ou l'écrivain, qui ne souhaite savoir ce que l'on dit de lui dans la presse? Mais le temps manque pour de telles recherches.

Le *Courrier de la Presse*, fondé en 1889, 19, boulevard Montmartre, à Paris, par M. Gallois, a pour objet de recueillir et de communiquer aux intéressés les extraits de tous les journaux du monde sur n'importe quel sujet.

Le *Courrier de la Presse* lit 6,000 journaux par jour.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

Opéra-Impérial. — Du 6 au 15 mai : Lendemain d noces. Fiançailles slaves et I Pagliacci. Falstaff. L Barbier de Séville et Cavalleria. Freyschütz. Falsta et Fiançailles slaves. Faust. La Flûte enchanté Lohengrin. Mara et I Pagliacci.

Théatre Friedrich Wilhelmstadt. — Le Marchan d'oiseaux.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Clôture annuell

Théatre des Galeries. — Cousin-Cousine.

Alcazar royal. — Le Mort.

Waux-Hall. — Concerts d'été par l'orchestre de Monnaie, sous la direction de MM. L. Dubois Lapon.

Dresde

Opéra. — Du 6 au 13 mai : Fidelio. La Traviata. Le Maîtres-Chanteurs. Le Troubadour. Les Folkunge Les Huguenots.

Liége

Nouveaux Concerts. — Dimanche 20 mai, à 3 h. ½, 4e concert. — 1er et 2e actes de Tristan et Iseult de Richard Wagner : M. Ernest Van Dyck, du Théâtre-Impérial de Vienne et du théâtre de Bayreuth, chantera le rôle de Tristan.

Paris

Opéra. — Du 7 au 12 mai : Lohengrin (100e), rentrée de M. Van Dyck); Faust. Faust. Lohengrin. Thaïs, la Maladetta.

Opéra-Comique. — Du 4 au 12 mai : Carmen. Mireille et Cavalleria rusticana. Le Portrait de Manon (1re représentation) et Lalla Rouckh. Lakmé. Lalla Rouckh, le Portrait de Manon et Cavalleria rusticana. Lalla Rouckh, le Portrait de Manon et Cavalleria rusticana.

Trocadero. — Dimanche 13 mai, concert Lamoureux : l'Arlésienne, 1re suite pour orchestre G. Bizet); la Troyenne regrettant sa patrie, les Erynnies (J. Massenet); Invocation à la nature, Damnation de Faust (Berlioz), par M. E. Van Dyck); le Camp de Wallenstein (V. d'Indy); Prière de Rienzi (R. Wagner), par M. E. Van Dyck); prélude de Parsifal (R. Wagner); Preislied, les Maîtres-Chanteurs (R. Wagner), par M. E. Van Dyck; prélude de Tristan et Iseult (Wag-

ner); Chant du Printemps, la Walkyrie (R. Wagner); par M. E. Van Dyck; Chevauchée des Walkyries (R. Wagner).

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 7 au 15 mai : le Baiser et le Diable au pensionnat. Le Trompette de Sækkingen. Amour de troupier et I Paglacci. Les Noces de Figaro. Freyschütz. Lohengrin Les Rantzau et la Rose de Pontevedra. Excelsior.

Carl Theater. — La Belle Hélène. Nuit et Jour. Charley's Tante.

An der Wien. — Mamzell Nitouche. La pauvre Fille. Le Mariage à l'essai. Le Baron des Tsiganes. Le Château maudit.

Bruxelles — Impr Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 27 Mai et 3 Juin 1894 — NUMÉROS 22-23

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich : Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A St-Pétersbourg : R. Viollet. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.



PIANOS
LES PLUS EN VOGUE
RUE KEYENVELD 42
& RUE ROYALE 92
BRUXELLES
BERDEN
VENTE, LOCATION, ÉCHANGE,
RÉPARATIONS, ACCORDS.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE — Numéros 22-23. 27 Mai et 3 Juin 1894.



Les Musiciens de l'Ecole polytechnique



LES musiciens ont fort à faire depuis quelque temps pour célébrer tous les anniversaires artistiques qui semblent s'accumuler en notre fin de siècle. Après le centenaire de *Don Juan* et celui de la mort de Mozart, est venu le centenaire de la naissance de Rossini, qui est resté inaperçu en dehors de l'Italie; en 1894 tombe l'anniversaire trois fois séculaire de la mort de Palestrina et de celle d'Orlando de Lassus; on promet déjà de solenniser en 1895, le centenaire de la fondation du Conservatoire de Paris; et les almanachs des années à venir ne seront pas stériles non plus en semblables souvenirs.

Il en va de même en dehors de la musique, et le mois de mai 1894 a été choisi pour célébrer à Paris le centenaire de l'Ecole polytechnique. Réceptions officielles, spectacle de circonstance, messe funèbre pour les camarades morts, médaille commémorative, publication de « livre d'or » et autres ouvrages analogues, rien n'a été négligé pour raviver en cette occasion les souvenirs et les traditions d'une école qui se glorifie à juste titre d'avoir fourni à la France, depuis cent ans, l'élite de ses savants, de ses ingénieurs et de ses officiers.

La musique, si étrangère qu'elle paraisse à l'histoire d'une telle institution, s'y glisse cependant et revendique comme lui appartenant soit en entier, soit pour une part seulement, plusieurs des noms qui figurent dans le volumineux répertoire des anciens élèves de l'Ecole. En rassemblant ici ces noms dans une série de courtes notices, nous montrerons que l'art peut réclamer une place, petite ou grande, dans toutes les fêtes de l'intelligence.

Le premier musicien qui se présente en suivant simplement l'ordre chronologique des promotions est peut-être le plus intéressant de tous, ou du moins celui qui mérite le plus de reconnaissance, comme ayant rendu le plus de services réels à l'art musical en France. C'est Alexandre-Etienne Choron, né à Caen le 21 octobre 1772, et qui fut en 1794-95 un des premiers chefs de brigade de l'Ecole polytechnique. Monge avait trouvé Choron à l'Ecole des mines, où il venait d'entrer, sortant du collège de Juilly; frappé de sa vive intelligence, Monge avait fait de lui son secrétaire particulier, son collaborateur pour la rédaction des premiers règlements de l'Ecole polytechnique, son répétiteur pour le cours de géométrie descriptive professé à l'Ecole normale. Mais si bien doué qu'il fût sous le rapport des sciences mathématiques, Choron avait trouvé ailleurs, dès son arrivée à Paris, sa véritable vocation : la musique. Il s'était mis avec ardeur à étudier l'harmonie, d'abord sous la direction de l'abbé Roze, puis sous celle plus rigoureuse de Benoît Bonesi. Ajoutant aux leçons de ses maîtres l'étude directe des traités classiques ainsi que l'exercice laborieux et fortifiant de la mise en partition des anciens chefs-d'œuvre, apprenant successivement les langues dont l'usage lui manquait pour lire les théoriciens italiens et allemands, rassemblant notes sur notes, concevant des plans d'ouvrages à venir, Choron, fixé par ses études mêmes sur sa vocation réelle, finit par

abandonner la carrière scientifique ouverte devant lui, pour se vouer entièrement à un art qui avait désormais captivé et subjugué, sans partage possible, toute son intelligence.

La nature des facultés générales de Choron ne le portait pas cependant vers la production artistique proprement dite : la composition. Il n'était pas non plus assez foncièrement mathématicien pour se consacrer spécialement, comme beaucoup d'autres polytechniciens, à la théorie physique ou philosophique de la musique; pourtant, dans les tâches qu'il se fixa, dans les enseignements qu'il répandit, on le vit développer, à côté du sens délicat et enthousiaste de l'artiste, quelque chose du sens logique et précis que peut laisser dans l'esprit l'habitude ancienne du raisonnement mathématique. La trace de cette habitude se retrouve dans l'ordre même des publications de Choron. L'enquête qu'il entreprenait pour son compte, parmi les traités théoriques et les anciennes œuvres de la pratique musicale, se déroula dans ses ouvrages. Il donna successivement sous le titre de *Principes d'accompagnement* et de *Principes de composition des écoles d'Italie*, une sorte de condensation des études poursuivies par lui pour son instruction personnelle, tournant ainsi par son zèle au profit de tous. La suite prouva que ce zèle était aussi désintéressé qu'ardent et persévérant. Choron dépensa la plus grande partie de sa fortune en éditions coûteuses et non rémunératrices de chefs-d'œuvre des anciennes écoles, inconnus en France, et dont il jugeait avec raison la connaissance nécessaire et favorable au développement de notre art national. Avec le même oubli de ses propres intérêts et le même désir d'accroître et d'élever, pour le plus grand honneur du pays, le degré de culture de l'art qu'il avait choisi, il essaya successivement de fonder une Société philharmonique et de faire paraître un Bulletin musical périodique : deux choses dont il avait compris le premier toute l'utilité, mais pour lesquelles l'esprit public en France n'était pas mûr encore. Sur la demande du ministre des cultes ou sur celle des membres de l'Académie des beaux-arts, il se chargea de longues enquêtes et de rapports importants sur l'état de l'enseignement musical, sur les maîtrises, etc. Incapable de garder pour lui seul des connaissances laborieusement acquises, mais profitables à tous, il ouvrit sa propre bibliothèque aux travailleurs, les encourageant de son exemple, les aidant de son savoir, et ne pensant qu'à augmenter leur nombre, sans s'arrêter jamais à la crainte mesquine de se préparer des rivaux.

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.



Festival Rhénan



C'EST à Aix-la-Chapelle qu'ont eu lieu, cette année, les exécutions du soixante et onzième festival rhénan. Elles ont été, comme d'habitude, dirigées par deux capellmeister : M. Eberhard Schwickerath, chef d'orchestre de la ville, pour toutes les parties vocales, et M. Ernst Schuch, de Dresde, pour les grandes pièces orchestrales. Ce choix était tout indiqué en ce qui concerne l'excellent directeur de la ville; M. Schuch ayant conduit avec beaucoup de succès le festival de 1891, il était naturel de l'appeler encore à diriger celui de cette année. L'habitude est, d'ailleurs, de charger plusieurs fois de suite le même artiste de la direction; Hiller l'a acceptée douze fois, de 1853 à 1883.

La part faite dans ces exécutions à la musique moderne, bien qu'elle tende à s'agrandir, est toujours peu importante : c'était une bonne surprise de trouver cette année, au programme, non seulement des compositions récentes, mais encore, et à une place d'honneur, l'œuvre d'un étranger. Contre toutes les habitudes, et sans scrupule national on a exécuté *Franziskus*, de M. Edgar Tinel ; on l'a exécuté respectueusement, sans coupures, on lui a consacré la majeure partie de la première journée de fête.

Il était très intéressant d'entendre cette œuvre, non plus dans une ville belge quel-

conque, où le genre oratorio n'est guère cultivé, mais à Aix, où plusieurs grandes œuvres chorales de Bach et de Hændel sont exécutées tous les ans. Cela faisait un cadre dans lequel le vrai mérite de *Franziskus* allait se dévoiler, soit en détruisant nos illusions, soit en prouvant que notre jugement favorable était bien fondé. Et tel a été le cas. L'œuvre mérite le rare honneur qu'on lui a fait par cette consécration solennelle. Non seulement l'opinion d'un critique, mais l'enthousiasme du public d'élite venu de loin pour assister à ces exécutions prouvent que *Franziskus* ne jouit pas seulement d'un succès passager, mais qu'il fera époque. Certes, ce n'est pas encore une œuvre de maturité complète, mais c'est pourtant une œuvre de maître. Ici plus qu'à des auditions antérieures, j'ai été frappé par certaines parties extatiques dans lesquelles les suites d'accords rappellent celles des finales de Wagner. Il n'y a pas là de copie, mais une atmosphère analogue, justifiée parfois par le sujet; elle plaît, elle emporte, car on y sent un souffle de sincérité et d'art vrai. Certaines parties, comme la danse, ont paru un peu longues, d'autres éveillaient trop vivement des souvenirs connus : tel l'épisode du veilleur de nuit après lequel on attend quelque motif des *Maîtres Chanteurs*. Cet épisode n'est-il pas bien inutile ici? De pareils hors-d'œuvre ne sont que rarement à leur place. — A cause d'une très grande perfection dans le rendu, les chœurs ont paru doublement intéressants. Ils sont d'une exécution très difficile, étant écrits fort haut, mais les vaillants soprani d'Aix ne reculent devant rien. Le chœur, dirigé par M. Schwickerath, était composé de 109 soprani, 83 alti, 59 ténors et 84 basses, tous musiciens et chanteurs bien doués, surtout bien stylés. Il règne en Allemagne une discipline inconnue ici, mais singulièrement favorable au fini d'une exécution. L'entrée dans la plupart des sociétés chorales importantes est subordonnée à un examen souvent difficile; on exige une grande assiduité des membres, qui croient plutôt remplir un devoir accepté librement qu'aller à une partie de babillage. Sans ce sentiment d'une mission à remplir, sans cette discipline un peu militaire, sans l'absolu respect des volontés du chef, on ne pourrait obtenir les artistiques résultats dont l'Allemagne donne l'exemple. Ce chœur, soutenu par un orchestre de 130 musiciens, a permis une exécution vraiment grandiose de *Franziskus*. Les soli ont été bien chantés par Mlle Milka Ternina et M. Birrenkoven, un ténor assez célèbre, mais dont la voix donne parfois quelques inquiétudes.

La seconde œuvre chorale était *Elie* (deuxième journée), dont on n'a — j'allais écrire « heureusement » — joué que la première partie. Celle-ci forme, du reste, un tout bien indépendant de la suite, et elle est assez longue pour permettre d'affirmer qu'on a rendu plus que justice à Mendelssohn en l'inscrivant au programme. Après le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Osanna* de la Messe en *si* mineur de Bach, qu'on venait d'exécuter, *Elie* paraissait terriblement vieux, ou plutôt vieillot. Les formes scolastiques de la fugue, — chose singulière, — ne faisaient pas un effet aussi suranné; elles sont si claires pour qui en pénètre l'esprit, si brillantes et majestueuses qu'elles font toujours une profonde impression. La mauvaise déclamation des chœurs d'*Elie*, au contraire, paraissait faire sur tous une pénible impression. Encore un effet, — involontaire et éloigné, — des créations wagnériennes, qui partout modifient, affinent et perfectionnent le goût du public. Des solistes exceptionnels donnaient pourtant un grand intérêt à cette exécution. Carl Perron, le baryton de Dresde tant remarqué à Bayreuth dans le rôle d'Amfortas, a déclamé avec sa prononciation impeccable et son style parfait les prédictions d'*Elie*. Voilà bien le chanteur par excellence, le Van Dyck des barytons. Pourquoi un singulier parti pris, — ou une difficulté inconnue, — le tient-il éloigné de la scène bayreuthienne, où il serait, sans concurrence possible, le meilleur Wolfram, le plus parfait Amfortas? — Mystère, mais fait à signaler et à déplorer! Mlle Ternina avait, cette fois, une partie plus importante, dans laquelle elle a fait preuve de sérieuses qualités. Cette jeune artiste, l'étoile de Munich, a de grandes qualités techniques et un profond sentiment, mais elle ne semblait pas tout à fait à l'aise. C'est le jour suivant, dans l'air de *Léonore*, qu'elle s'est vraiment révélée artiste. On a chanté cet air avec plus de voix, avec plus de passion, c'est vrai, mais rarement avec un sentiment aussi profond, avec une égalité aussi parfaite, avec un style aussi sûr de soi. Pas d'artifice, pas de cris, mais une puissance d'expression éminemment impressionnante.

Les parties déjà citées de la *Messe* de Bach,

agrémentées d'une orchestration complémentaire un peu trop bruyante de Hiller, ont été exécutées avec une grande clarté, malgré la difficulté qu'elles présentent. M. Carl Prill, de Leipzig, a joué d'un bon style le solo du *Benedictus;* la partie de ténor avait été confiée à M. Birrenkoven.

A côté de ces magistrales exécutions chorales, les grandes pièces d'orchestre étaient dignement représentées. Le premier jour, M. Schuch a dirigé la quatrième symphonie de Beethoven, cette œuvre pleine de douce mélancolie, de demi-teintes, de clair obscur qui représente en quelque sorte l'envers de la nature du maître. Il est très curieux de remarquer qu'il a presque toujours composé, soit ensemble, soit à des époques rapprochées, deux œuvres de caractère absolument différent. Ses symphonies peuvent être ainsi classées d'une façon mécanique (1) : à des degrés différents, les symphonies portant un numéro impair (*eroica, ut* mineur, IXe) sont héroïques, celles de numéros pairs (4e et pastorale surtout) ont un caractère tout lyrique. Et ces dernières sont de beaucoup les plus difficiles à interpréter, à cause de la finesse des nuances. L'orchestre doit avoir une riche gradation de sonorités entre le *piano* et le *forte,* sans quoi tout se dilue dans une monotonie ennuyeuse comme un jour de pluie. Et notre climat est fort pluvieux... Mais le soleil demandé brillait à cette exécution modèle du festival rhénan. La nuance d'élection de Beethoven, un *crescendo* subitement suivi d'un *piano,* si difficile à obtenir et d'un emploi si constant dans la quatrième symphonie, n'a pas manqué une seule fois. Et les vibrantes ovations faites à l'excellent chef n'ont été que justice rendue.

Dans l'ouverture de *Léonore* n° 3, il a su faire sentir, à côté d'un travail de détail minutieux et impeccable, la grande ligne, le souffle dionysiaque qui anime cette œuvre sublime. J'aime moins son exécution de l'ouverture du *Tannhæuser*, dont le choral, repris par les cuivres pendant l'accompagnement en triolets des violons, a été joué un peu brutalement et sans la conviction nécessaire.

Les œuvres de Berlioz ont fait une brillante carrière dans l'Allemagne du sud et la mode s'en étend jusqu'à la province rhénane. La *Symphonie fantastique* se trouvait, cette fois, au programme; elle a eu également un vif succès. Inutile, sans doute, de parler en détail de cette œuvre qui est et restera une œuvre de jeunesse, bien faite sans doute, mais trop *faite*, trop voulue et cherchée. Une seule question à son propos, et une question à résoudre. La dernière partie comprend le motif de l'*idée fixe* et le *Dies iræ,* travestis de toutes façons. C'est une caricature musicale; dans le sens gœthien, un méphistophélisme, une négation. Berlioz connaissait le *Faust,* il savait quel est « l'esprit qui toujours nie ». Tel est l'esprit de cette dernière partie; Berlioz est sans doute le premier qui ait fait exprimer à la musique de pareils sentiments. Quelle est, dès lors, l'influence qu'il a eue sur Liszt, — qui, dans sa *Faustsymphonie,* emploie un procédé tout analogue, — et sur d'autres?

Tod und Verklærung de Strauss se trouvait également au programme; mais, à cause d'un malentendu déplorable, l'œuvre, insuffisamment sue, a paru terne. C'était la seule tache pendant ces trois journées.

La dernière était réservée aux solistes. Un jeune alto de talent, qui avait déjà chanté dans *Elie,* s'est fait fort apprécier dans un *Lied* de Schultz (1782), une *ariette* de Paisiello et une *ballade* de Lœwe. Cette charmante diseuse, qui a nom Catharina Zimdars, n'a qu'un défaut : celui d'être un peu jeune et de manquer encore de développement; mais elle promet de devenir bientôt une artiste de premier mérite. La rareté de sa voix lui vaudra une double célébrité.

Passant quelques numéros, nous arrivons à Paderewski, qui jouait pour la première fois en Allemagne et qui a tout lieu d'être satisfait du succès obtenu. Et pourtant le concerto en *la* mineur de Schumann, dans l'interprétation de ce virtuose, est devenu bien mièvre. L'*andantino* surtout, rallenti outre mesure, soupiré, effleuré, m'a fait la plus pénible impression de raffinement efféminé. Les passages de force, au contraire, devenaient brutaux, le son se brisait sous des coups nerveux. A part la technique, absolument supérieure, est-ce bien là tout ce qu'on peut attendre d'un homme si renommé? Sa *Fantaisie polonaise* a fait meilleur effet. C'est une œuvre de couleur locale dans le caractère de certaines rapsodies de Liszt; l'un

(1) Voir l'analyse due à l'habile plume de M. Reimann dans la brochure-programme des festivités.

des thèmes, très russe, est fort beau. L'orchestre est bien traité. Paderewski a eu le bon goût de ne pas donner, en dehors du programme, un casse-cou; pour répondre aux ovations, il a exécuté très simplement un *nocturne*. L'exemple est bon à suivre.

Le festival s'est terminé par la *Kaisermarsch* de Wagner.

Dr D. D.

A PROPOS DE LA MILLIÈME DE MIGNON



Si Candide eût pu visiter Paris l'autre semaine, il eût certes été assez étonné. S'il eût demandé à la foule enthousiaste, au journaux lyriques la place réelle qu'occupe *Mignon* dans l'art musical, qu'eût-on pu lui répondre, si ce n'est : « C'est une musique qui a des vertus domestiques comme son auteur ».

Le caractère et la personne de M. Ambroise Thomas ont droit au plus profond respect. Quelque chose de cette droiture d'âme se fait sentir dans sa musique, qui, si elle n'a pas l'accent lyrique, a du moins, celui de la sincérité. Aussi faut-il savoir gré à M. Thomas, retiré depuis longtemps dans le fromage intellectuel du Conservatoire, de s'être tenu à l'écart des questions irritantes qui ont agité le monde musical ces dernières années. S'il eût dû prendre parti, logique avec lui-même, il eût prêché peut-être la conciliation d'idées contradictoires, ainsi qu'il l'a tenté dans ses opéras; cette solution palliative n'eût été d'aucun secours.

Paris a décerné à M. Thomas des honneurs, un triomphe quasi-posthume, tant c'était unanime et... sans portée.

Que M. Carvalho « d'accord avec le gouvernement » (*sic*) ait organisé la *millième* de *Mignon* en une soirée de gala où on n'a même pas joué *Mignon*, cela nous importe comme la prochaine *cent millième* de la *Mascotte*, avec figuration officielle ou non et le chœur de la presse.

Sans doute, *mille* est un chiffre; mais il nous paraît surtout concerner les *impresarii* et les caissiers; comme argument artistique, l'éloquence des chiffres est parfois obscure.

Ce qu'il faut admirer dans l'événement, c'est la badauderie des journaux, qui ont « coupé en plein » dans cette réclame. Et, d'autre part, leur embarras au lendemain de la soirée; pas un seul critique musical n'osant entreprendre de faire ressortir les « beautés » de la partition. Et les compositeurs interviewés sur l'œuvre de leur illustre confrère, se perdant en généralités vagues, en réticences à peine avouées. C'était là le vrai spectacle. Et l'oubli où l'on a laissé le librettiste, M. Barbier! Ni décoration, ni ovation pour lui. Pourtant, on l'a joué mille fois, ce livret refusé par Meyerbeer, qui craignait les pommes cuites de ses compatriotes, s'il avait osé leur exhiber un tel arrangement de Gœthe, ainsi qu'il l'a dit.

Si l'on s'obstine à chercher le pourquoi de la manifestation disproportionnée en faveur de *Mignon*, on trouvera des causes multiples : le besoin d'un pendant national au triomphe récent de Verdi, l'accord spontané qui s'est fait sur le nom de M. Thomas, que sa haute situation officielle, son intégrité artistique et son aménité personnelle, sa situation d'ancêtre en dehors des compétitions désignaient tout naturellement, puis l'heureuse coïncidence de la millième représentation de *Mignon*, au moment où, les officiers russes étant partis depuis assez longtemps, une soirée de gala s'imposait comme une nécessité.

Mais quand les quatre-vingt mille concierges de Paris, sans compter les gens qui ont manqué leur vocation, auront versé un pleur supplémentaire sur les malheurs de *Mignon* (édition populaire), nous n'en conclurons pas à une date probante dans l'histoire de la musique.

Nous préférons modestement la *troisième* sifflée de *Tannhœuser*, à l'Opéra, en 1861.

M. R.



LE PORTRAIT DE MANON

opéra comique en un acte de M. Boyer musique de M. J. Massenet.



Anch' io son......, a pu dire — ou chanter — l'auteur de *Thaïs* en pensant au *Siegfried-Idyll*.

Et c'est un sentiment paternel bien admissible dans son ambition, chez un artiste célèbre, que de reprendre dans une partition consacrée tels thèmes désormais burinés dans

les mémoires pour servir à un jeu de plume élégant et désœuvré. Tout rappel, tout effleurement de motif dûment installé dans le souvenir de chacun, emprunte la force probante d'une citation classique que nul esprit cultivé ne peut ignorer; toute allusion est aussitôt saisie, toute comparaison, analogie de situation, aussitôt déduite et raisonnée.

Vraiment ce jeu est charmant, surtout quand les emprunts sont faits à une partition réussie et captivante comme l'est la *Manon* de M. Massenet. Certes, c'est là, l'œuvre à laquelle l'auteur a imprimé le plus nettement sa griffe personnelle, et on ne peut que se réjouir de le voir y cueillir quelques fleurs de serre chaude pour exercer à nouveau sa virtuosité.

Le livret de M. Boyer se résume en deux mots : le chevalier des Grieux, vieilli, passe ses jours dans la contemplation du passé : depuis la mort de Manon, son grand chagrin s'est calmé, mais son caractère est demeuré morose. Aussi s'offusque-t-il de l'aveu que lui fait son jeune ami et protégé, le vicomte de Mortcerf, de son amour pour Aurore, la fille adoptive de Tiberge. Or, la jeune Aurore n'est autre que la fille de Lescaut, le sacripant frère ou cousin de Manon. Et pour fléchir le chevalier, on revêt Aurore d'un costume analogue à celui que portait Manon quand elle fut rencontrée par des Grieux pour la première fois.

Le chevalier, à la vue de cette nouvelle Manon, — faut-il dire que la nièce ressemble à la tante ? — est profondément ému, et consent à l'union des deux jeunes gens.

Prétextes à rappels de thèmes, comme on voit; sans cela, ce petit acte serait à peine une comédie de paravent. Vivifiée par l'autre Manon, cette partitionnette prend une saveur spéciale; et les thèmes à peine altérés, selon qu'il convient à la situation nouvelle, semblent d'un intérêt plus piquant. D'autres parties, plus épisodiques n'ont évidemment aucun lien possible avec la première partition, et l'auteur les a traitées avec son adresse accoutumée.

L'interprétation est excellente particulièrement de la part de M. Fugère et de Mlle Elven.

M. R.



LE SUCCESSEUR DE CHARLES GOUNOD

A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE FRANCE





Par vingt voix contre douze accordées à M. Joncières et quatre à M. Fauré, Théodore Dubois a été élu, le 19 mai, membre de l'Académie en remplacement de Charles Gounod.

Cette nomination a eu les sympathies de tous. L'Académie s'est honorée en accueillant un homme d'une haute probité et d'une grande maîtrise artistiques.

Né à Rosnay près de Reims, le 24 août 1837, de parents placés dans la condition la plus modeste, il dévoila de bonne heure des aptitudes étonnantes pour l'art musical. Ce fut son protecteur M. le vicomte de Breuil qui l'emmena à Paris vers la fin de l'année 1854 et le fit admettre immédiatement comme auditeur dans la classe de Marmontel, puis dans celle de Bazin. Après avoir suivi les cours d'orgue, d'ensemble instrumental, de fugue et de composition, il remporta, en 1856, le premier prix d'harmonie et, les années suivantes, ceux de fugue et d'orgue. La classe de composition était alors dirigée par Ambroise Thomas. Le premier grand prix de Rome lui fut décerné en 1861 pour la cantate *Atala,* tirée de l'œuvre de Chateaubriand par Victor Roussy.

Théodore Dubois considère encore aujourd'hui comme les plus belles de son existence les deux années qu'il a passées à Rome, admirant tour à tour les chefs-d'œuvre de la nature et ceux des grands génies qui ont laissé des souvenirs impérissables de leur passage dans cette ville si bien faite pour le recueillement et l'étude. Ses premiers travaux en Italie furent une *Ouverture* dans le style classique, un *Opéra bouffe* et une *Messe solennelle.*

Ses tendances vers la musique sacrée s'accentuèrent lorsque, de retour à Paris vers la fin de 1863, il obtint immédiatement la place de maître de chapelle à l'église Sainte-Clotilde où César Franck tenait déjà le grand orgue. De nombreux motets virent le jour; mais ce furent les *Sept paroles du Christ* qui, dans l'année 1867, attirèrent l'attention du monde musical. En 1868, il passait comme maître de chapelle à la Madeleine.

Dans la période qui précéda la guerre de 1870, Théodore Dubois composa une grande partie de ses œuvres religieuses, ainsi que la *Guzla de l'Emir,* opéra comique en un acte, qui fut représenté plus tard, en 1873, au théâtre lyrique de l'Athénée.

Lorsque Auber mourut et qu'Ambroise Thomas lui succéda comme directeur du Conservatoire, ce dernier n'oublia point son élève et lui réserva la classe d'harmonie qu'il dirigea effectivement vers la fin de 1871. Personne n'ignore quel éclat le jeune maître donna à cet enseignement. Après avoir épousé en 1872 Mlle Duvinage, fille de l'ancien chef d'orchestre de la Renaissance et de l'Opéra-Comique, musicienne de grand talent, il commença à se livrer plus complètement à la composition. Nous citerons rapidement plusieurs airs de ballet, un *Andante cantabile* pour violon, — en 1873, une Suite d'orchestre, qui fut exécutée en 1874 aux Concerts du Châtelet,— de 1874 à 1878, un *Concerto capriccioso* pour piano avec accompagnement d'orchestre, — les *Voix de la Nature,* chœur pour voix d'hommes, — une 2e suite d'orchestre (*Suite villageoise*), — le *Paradis perdu*, drame oratorio en quatre parties d'après le poème d'Edouard Blau, — le *Pain bis,* opéra comique sur un livret de M. A. de Beauplan, et enfin plusieurs messes.

En 1877, il fut appelé à succéder, comme organiste du grand orgue de la Madeleine, à Camille Saint-Saëns, que ses nombreux voyages détournaient de ses fonctions. Puis, désireux de suivre le mouvement musical contemporain, il entreprend en 1880, en compagnie de Gabriel Fauré, le voyage de Munich pour assister aux représentations de *Tannhœuser*, des *Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner. Ces représentations lui laissèrent de si vives impressions que, de retour à Paris, il eut le plus vif désir d'étudier et de connaître à fond les partitions du maître de Bayreuth. Ceux qui ont eu le bonheur d'entendre dans l'intimité certaines pages de *Circé*, la dernière œuvre importante de Th. Dubois, ont pu constater l'heureuse influence du maître d'outre-Rhin sur le maître français.

L'époque la plus importante de la vie du compositeur par l'importance des œuvres fut celle qui s'étend de 1878 à 1889. Furent composés successivement : en 1878 l'*Enlèvement de Proserpine*, scène pour soli, chœur et orchestre, et l'ouverture symphonique en *ut*, — en 1880, l'ouverture de *Frithioff*, — en 1882, la *Farandole*, ballet sur un livret de Philippe Gille et Arnold Mortier qui, représenté pour la première fois à l'Opéra le 14 décembre 1883, eut un véritable succès.

Sa nomination comme chevalier de la Légion d'honneur en 1883 fut la juste récompense accordée à ses nombreux travaux et à sa carrière si bien remplie de professeur au Conservatoire. A peu près à la même époque, les fonctions d'inspecteur des beaux-arts lui furent confiées.

Lorsque nous aurons signalé l'exécution au Théâtre-Italien, dirigé par M. Maurel, d'*Aben-Hamet* (1884), qui n'eut malheureusement que quatre représentations par suite de la fermeture du théâtre, — les voyages entrepris à Nantes, Angers, Orléans, Dijon, Lille, Reims, Boulogne... pour diriger certaines œuvres importantes, lorsque nous aurons appelé l'attention sur la nomination de Dubois aux fonctions de professeur de composition au Conservatoire en remplacement de Léo Delibes (1891), lorsque nous aurons rappelé la composition en 1888 et 1889 de la *Marche héroïque de Jeanne d'Arc,* de la *Fantaisie triomphale* pour orgue et orchestre, lorsque nous aurons indiqué que le chiffre des œuvres composées jusqu'à ce jour s'élève à quatre-vingt-quatre, quand nous aurons souligné les beaux travaux publiés sur l'enseignement et ayant pour titres *Notes et Etudes d'harmonie* (1873-1889), — *Quatre-vingt-sept leçons d'harmonie* (1879-1891), lorsque enfin nous aurons dit que le nouvel élu travaille actuellement à un opéra, *Xavière,* dont le scenario a été fait par M. Louis Gallet d'après le roman de Fabre et qui a été reçu par M. Carvalho, nous aurons tracé à grands traits les lignes principales d'une vie d'artiste admirablement remplie. HUGUES IMBERT.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Nous ne reviendrons pas sur les merveilleuses beautés que renferme la *Vie d'une Rose*, de Robert Schumann, dont la Société l'Euterpe vient de donner une deuxième audition, le 12 mai 1894. L'exécution a été encore supérieure à celle de la salle Erard; les chœurs se sont surpassés. Aussi plusieurs parties de cette délicieuse partition ont-elles soulevé des transports d'enthousiasme; le chant funèbre, la prière et le chœur des Elfes, le chœur nº 15, visiblement inspiré par Weber, la mélopée et scène (nº 23), etc., ont été bissés.

Au point de vue de l'acoustique, la salle de la rue de Trévise est préférable à la salle Erard; il y a pour ainsi dire plus d'intimité et par suite une sorte de communion entre les acteurs et les spectateurs : une œuvre aussi poétique que la *Vie d'une Rose* gagne à être entendue dans ces conditions. Ordinairement, ce sont les parties confiées aux solistes, pour la plupart peu initiés à la langue de Schumann, qui sont les moins bien interprétées.

A cette séance de l'Euterpe, il y avait un progrès visible. Mlle Catala a fort gracieusement chanté le rôle de la Rose, et M. Lefeuve a montré, dans celui du récitant (ténor solo), qu'il était un excellent musicien. Les autres *soli* étaient fort bien tenus par Mme L. Ott, Mlle Remy, Mme Jounen, Mlles M. Servier et G. Ebstein, — MM. Damad, Narçon et Drouville. — Nous aurions désiré, toutefois, un peu plus d'émotion, de chaleur dans la diction.

Le concert avait débuté par le beau *Chant du Destin* de J. Brahms. C'est une page d'un grand caractère et d'une tenue magistrale.

H. I.

⚜

Une dépêche d'un de nos correspondants nous apprend que *Djelma*, l'œuvre nouvelle de M. Charles Lefebvre a obtenu vendredi soir, un très vif succès à l'Opéra. A quinzaine le compte rendu détaillé.

⚜

Charmante soirée chez Mme L. Ott, rue de Rome, le samedi 19 mai. Au programme un *trio* très apprécié, pour piano et violon, de M. Camille Chevillard et *Helwita*, drame lyrique en un acte de M. Abel Duteil d'Ozanne sur les paroles de M. André Mellerio. L'œuvre a paru charmante, d'une jolie couleur et d'un tour mélodique fort intéressant. Succès pour les auteurs et, aussi, pour les interprètes, Mme L. Ott, MM. Auguez, Damad et Drouville.

⚜

Le savant organiste, M. Eugène Gigout, qui a fondé en 1885, l'Ecole d'orgue, d'improvisation et de plain-chant, a donné chez lui, le 21 mai, une audition où ont été entendus ses élèves et qui tirait un éclat particulier du concours de Mme Jeanne Remacle, MM. C. Saint-Saëns, Gabriel Fauré, César Casella et Boëllmann. L'exécution, par les élèves de M. E. Gigout, de diverses pièces pour orgue, a prouvé l'excellence de la méthode du professeur. Signalons parmi ces élèves Mlle Mathilde Théophile Gautier, petite-fille de l'éminent ciseleur des « Emaux et Camées ».

Le public a fait à Camille Saint-Saëns une véritable ovation, lorsqu'il a exécuté, avec M. Casella, sa *Sérénade*, extraite de la *Suite* pour violoncelle et piano et, avec M. Gigout, le *Scherzo* extrait de ses duos pour harmonium et piano. Ne pouvant tout citer, contentons-nous de signaler deux jolies mélodies, *Sous bois* et *Notre amour* de L. Boëllmann, et deux *Lieder* merveilleux, *Nell* et les *Roses d'Ispahan* de Gabriel Fauré, puis le fameux *Hymne à Apollon*, chanté par Mme Jeanne Remacle et accompagné par MM. Gabriel Fauré et L. Boëllmann.

⚜

Mme A. Weingaertner a donné, dimanche dernier, dans les salons Pleyel, une intéressante audition de ses élèves, avec le concours de M. A. Weingartner, l'éminent violoniste, directeur du Conservatoire de Nantes, et de Mlle Marie Weingaertner, une des plus remarquables élèves de la classe Delaborde. Avec un mécanisme d'une étonnante maturité, la jeune virtuose a exécuté certain *Carnaval* de Widor et la difficile *Sonate* (op. 35) de Chopin. RAYVAL.

⚜

Le personnel enseignant du Conservatoire est allé féliciter M. Ambroise Thomas de la haute distinction dont il a été l'objet à l'occasion de la millième représentation de *Mignon*. On sait qu'il a été nommé Grand-Croix de la Légion d'honneur.

M. Massenet ayant adressé à son maître un charmant discours, plein de sentiment et de tact, M. Ambroise Thomas l'a remercié dans

les termes les plus affectueux. Il a dit que l'honneur qui venait de lui être fait, s'adressait, dans sa personne, à l'art musical français, dont il est le doyen, et à l'enseignement du Conservatoire, dont il est fier de seconder le dévouement.

Après ces mots, M. Ambroise Thomas a embrassé M. Massenet, puis apercevant M. Léon Achard, le créateur du rôle de Wilhem Meister, de *Mignon*, il alla à lui pour lui exprimer le plaisir qu'il avait à le voir et à se souvenir de sa brillante création.



Ainsi que nous l'avons annoncé M. Van Dyck créera à l'Opéra de Paris le rôle de Tristan. Mais *Tristan* ne passera qu'au mois d'avril 1895, l'engagement de M. Van Dyck à l'Opéra de Vienne ne le rendant libre qu'à cette époque. D'ici là, au dire des personnes bien informées, la direction de l'Opéra monterait l'*Otello* de Verdi pour lequel le maître italien a consenti à écrire un ballet et qui serait représenté en octobre prochain avec M. Saléza dans le rôle du ténor.

On dit aussi qu'entre *Otello* et *Tristan* prendrait place la *Montagne Noire*, paroles et musique de Mme Augusta Holmès.



Voici les chiffres du scrutin qui a eu lieu samedi dernier à l'Académie des Beaux-Arts pour l'élection du successeur de Charles Gounod. Il y avait 36 votants. La majorité était de 19.

Au premier tour : M. Théodore Dubois a obtenu 14 voix; M. Joncières, 7; M. Fauré, 4; M. Gastinel. 7; M. B. Godard, 3; et M. Salvayre, 1.

Au deuxième tour : M. Dubois, 17; M. Joncières, 10; M. Fauré, 4; M. Gastinel, 2; M. Godard, 2; M. Salvayre, 1.

Enfin au troisième tour : M. Dubois a été élu par 20 voix contre 12 accordées à M. Joncières et 4 à M. Fauré.



Dans sa séance de samedi, où elle a procédé à la nomination du successeur de Ch. Gounod, l'Académie des Beaux-Arts de France a décerné les prix suivants :

Prix Monbine, 3,000 francs, à M. Alfred Bruneau, pour son opéra l'*Attaque du moulin;* prix Deschaumes, 1,500 francs, à M. Dumesnil; prix Chartier (musique de chambre), 500 francs, à M. Boëllmann.

Elle a également couronné le livret pour la cantate du grand prix de composition musicale. Ce poème est de M. Raffali. Titre : *Daphné*.

La Société artistique et littéraire de l'Ouest donnera, le dimanche 27 mai, à huit heures et demie du soir, au Théâtre d'Application, une soirée musicale et littéraire.

Au programme : première représentation du *Diable couturier*, légende bretonne en un acte, de M. J. Tiercelin, musique de M. J.-Guy Ropartz, et audition d'œuvres de MM. Bourgault-Ducoudray, Rougnon, J. Bordier (d'Angers), etc.

— Le concert annuel des chanteurs de Saint-Gervais a eu lieu vendredi, à neuf heures, à la salle Erard, sous la direction de M. Charles Bordes et avec le concours de Mlle El. Blanc et de MM. Diémer et Gibert. En voici le programme :

Motet (J.-S. Bach). — Air de *Castor et Pollux* (Rameau), par Mlle Blanc. — Trois chansons françaises (Rolland de Lassus). — Pièces pour clavecin, de Rameau, Daquin et F. Couperin, par M. Diémer. — Le *Chant des oiseaux* (Clément Jannequin). — Air de *Joseph* (Méhul), par M. Gibert. — Deux madrigaux (Palestrina). — Pièces pour clavecin (Rameau), par M. Diémer. — La *Bataille de Marignan* (Cl. Jannequin).

BRUXELLES

Personne ne se doutait vraisemblablement qu'il y eût à Bruxelles, et particulièrement au Cercle artistique et littéraire, un tel nombre d'hellénisants! La salle s'est trouvée trop petite, vendredi dernier, pour contenir la foule de curieux accourue pour entendre l'*Hymne à Apollon* récemment découvert à Delphes et la conférence explicative de M. Théodore Reinach. Très intéressante, très bien faite cette conférence, avec çà et là cependant quelques aperçus qui frisaient le dilettantisme. M. Th. Reinach s'est attaché à faire ressortir l'importance de la découverte et à résumer les informations que la science moderne possède au sujet de la musique dans l'antiquité. Ce résumé était excellent. Les deux articles que nous avons publiés dans nos derniers numéros nous dispensent, d'ailleurs, de revenir sur ce sujet.

Quant à l'hymne même, un facétieux critique du *Ménestrel* avait cru y remarquer des analogies avec la mélopée du pâtre au début du troisième acte de *Tristan*. Ceux qui connaissent *Tristan* ont vainement cherché à mettre le doigt sur les analogies signalées, comme aussi à deviner les rapports que ce spécimen d'un art, en somme, très rudimentaire, aurait avec l'art de Richard Wagner, au dire de M. Théodore Reinach. Les dilettanti

abusent vraiment du nom du maître de Bayreuth et il est temps de leur crier holà! De la musique grecque, nous ne connaissons à peu près rien, et ce que nous en savons se réduit à si peu de chose, même théoriquement, qu'il faut une forte dose de témérité ou d'inconscience pour hasarder des rapprochements entre notre art moderne et cet art complètement disparu. Nous en sommes vis-à-vis de la musique hellénique au point où en serait la sculpture si elle ne possédait que les deux bras de la Venus de Milo, sans le torse, et qu'elle voulût reconstituer toute la statue avec ces seuls membres. De la musique grecque nous avons à peine un bras, une jambe, une main; imaginez la statue entière si vous pouvez?

Aussi, n'a-t-on pu s'empêcher de sourire en entendant M. Reinach avouer que la science n'avait aucune indication sur la façon dont se pratiquait l'accompagnement des mélopées grecques et dans la même phrase louer « l'ingénieuse et savante restitution » de l'accompagnement de l'*Hymne d'Apollon* par M. Gabriel Fauré. Comment peut-il être question ici de *restitution*, puisque toute base solide fait défaut. Il y a toute probabilité que cet accompagnement ne se rapproche d'aucune façon de l'original. Nous demeurons ici dans un hellénisme de convention qui ressemble vraisemblablement à l'hellénisme authentique autant que les mélodies du plain-chant à nos mélodies modernes. M. Reinach, ou M. Fauré, se sont même permis de répéter une des strophes de l'*Hymne* pour donner au morceau un semblant de symétrie, nécessaire à nos habitudes modernes, et à en enfermer les différentes périodes dans le cadre d'une mesure déterminée (cinq temps). C'est là tout simplement une hérésie, les Grecs n'ayant pas fait usage de la mesure et n'ayant vraisemblablement connu que le récitatif syllabique non mesuré, dont il est resté des traces dans le plain-chant et le choral protestant. La mesure est une invention relativement moderne, déterminée par nos règles poétiques si différentes de celles des anciens Grecs. Dans ces conditions, l'essai de restitution et de transcription en notation actuelle que nous a fait entendre M. Reinach est, à bien des titres, sujet à caution. Avant d'être fixé sur la valeur démonstrative du document, assurément très précieux, mis au jour à Delphes, il faudra attendre que d'autres savants nous en aient fourni des interprétations plus fidèles et moins fantaisistes.

La mélodie de l'hymne n'est pas, du reste, sans un certain caractère, par là même que ses intervalles sont sensiblement différents de ceux qui nous sont habituels. En somme, c'est une mélopée traînante, très voisine de nos chants populaires primitifs. Vouloir énoncer d'après elle une appréciation sur la musique grecque et son degré de développement, c'est comme si de l'air : *Malborough s'en va-t-en guerre*, on voulait déduire la symphonie en *ut* mineur de Beethoven !

Louons l'aimable diction de Mlle Remacle, qui a chanté en grec et en français, cette complainte du bon vieux temps.

M. Kufferath.

Nous apprenons que M. P. Depoitier, l'un des trois du fameux « trio belge », va ouvrir à Bruxelles un cours de diction lyrique. Ce cours comblera une véritable lacune, car, chose étrange, même le Conservatoire, qui a de si hautes visées artistiques, n'en possède pas. Il y a des classes de chant, des classes de déclamation, des classes de maintien (callisthénie); il n'y a pas de cours de diction où l'on apprenne aux jeunes gens et aux jeunes filles qui se destinent à la scène l'art de phraser, au point de vue dramatique, les rôles dont ils n'apprennent que les notes. Qu'on s'étonne, après cela, que si peu de lauréats de notre Conservatoire réussissent d'emblée à la scène. Il leur faut, par un long apprentissage, par la pratique, apprendre ce qui ne leur a pas été enseigné, l'art de détacher un mot, de faire saillir une phrase, de distribuer les accents selon le sens du drame qu'ils ont à interpréter. Il y aurait grande nécessité aussi d'attacher un professeur de diction au théâtre de la Monnaie, où il n'y a pas actuellement un seul homme capable d'indiquer aux artistes de province engagés par MM. Stoumon et Calabresi, ce qui dans leur façon de dire et de phraser, dans leurs gestes et leurs attitudes, convient ou ne convient pas au personnage qu'ils représentent.

M. Depoitier qui, à une longue et glorieuse carrière de chanteur, joint l'expérience du théâtre et celle du professorat, qu'il a exercé pendant douze ans au Conservatoire de Marseille, a donc une idée heureuse en instituant le cours de diction lyrique qu'il ouvre chez lui, rue Paul Devaux, 25. Peut-être s'apercevra-t-on, rue de la Régence et rue de la Reine, qu'il y a là un talent et une expérience à utiliser pour le plus grand bien de notre art dramatique.



Mme Théroine-Mège a donné récemment, à la Grande-Harmonie et avec le concours de

Mlle Michaux, cantatrice, une audition qui a obtenu le plus vif succès. Mme Théroine-Mège, qui s'est consacrée au professorat, est une pianiste des plus sérieuses et une artiste de goût. Elle a joué avec une virtuosité brillante et de grandes qualités d'interprétation la sonate op. 27 de Beethoven, une série de petites pièces classiques et modernes, la *Polonaise* nº 6 de Chopin et, pour finir, l'étourdissante *Méphisto-Valse* de Liszt. Mlle Michaux s'est fait applaudir dans des mélodies de Schumann, Grieg et Brahms.



Une audition des cours d'ensemble de l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek sera donnée, sous la direction de M. Gustave Huberti et avec le concours du Club symphonique de Bruxelles, le dimanche 27 mai courant, à 2 heures, dans la salle de la Société royale de la Grande-Harmonie.

Le programme se composera d'œuvres de Hændel, Bach, Benoit, Huberti, Grieg, Franck, et de madrigaux anciens pour chœur mixte.



Nous avons annoncé qu'à l'occasion des fêtes Roland de Lassus, qui se donneront à Mons au mois de juin, un concours international de chant aurait lieu les 24 et 25 juin. Le jury sera composé de MM. Peter Benoit, Radoux, Huberti, Van den Eeden, Mathieu, Massenet, de Hartog, Théodore Dubois, Devos, Vastersavends, Hinnens, Van Remortel, Vienne et Willame.



La direction des Nouveaux Concerts de Liége nous prie d'informer nos lecteurs que le concert qui devait avoir lieu aujourd'hui dimanche (deux premiers actes de *Tristan* a dû être de nouveau ajourné au 10 juin, par suite d'une indisposition de M. Ernest Van Dyck.



CORRESPONDANCES

ANVERS. — Voici notre Exposition ouverte depuis bientôt un mois et, pourtant, les nouvelles artistiques n'affluent guère.

Depuis la brillante audition d'inauguration, où fut exécuté d'une façon vraiment grandiose le *Génie de la Patrie*, de Peter Benoit, œuvre d'une incontestable beauté et où passe un souffle entraînant de patriotisme, — qu'avons-nous eu? Un concert extraordinaire avec le concours de Mme de Nuovina et de M. P. Claeys. La grande salle des Fêtes était, ce soir-là, trop petite; mais, à notre humble avis, la série des grandes fêtes eût été mieux inaugurée avec moins de monde et plus d'étiquette.

Est-il admissible, en effet, que l'on permette de fumer dans de telles circonstances? Et qu'a dû en penser la gracieuse diva bruxelloise?

Le programme de cette mémorable fête n'était point fait pour relever l'opinion qu'aurait pu se former l'étranger sur le niveau artistique de notre pays : Ouverture du *Roi d'Ys*; Intermezzo de *Cavalleria* (bissé); 2e *Rapsodie* de Liszt; air des bijoux de *Faust* et des airs d'*Hérodiade* et de *Cinq-Mars*, ainsi qu'un *Arioso* de Delibes, également bissé.

L'ouverture de *Tannhæuser* s'y trouvait aussi; mais on n'aime guère à rencontrer de ces pages élevées dans un programme aussi panaché! L'étranger ne serait-il pas en droit de se demander si, oui ou non, notre pays possède une musique nationale, puisque les programmes, même en temps d'Exposition, se composent presque exclusivement d'œuvres françaises?

Il se peut que le comité exécutif songe à préparer de grandes choses; en attendant, les programmes journaliers des concerts de symphonie offrent, nous le disons à regret, peu ou point d'intérêt artistique

La Société royale d'Harmonie, annonce une grande fête qui aura lieu le 14 juin, avec le concours du célèbre orchestre philharmonique de Berlin.

Félicitons la direction et disons que nous ne comprenons pas que le comité exécutif de l'Exposition, ait laissé échapper une pareille aubaine.

La *Marche triomphale* de M. Lunssens, qui a été primée au concours organisé par la maison Schott frères, de Bruxelles, sera exécutée pour la première fois, sous la direction de M. Fréd. Bonzon, au concert extraordinaire de l'Exposition universelle, lundi, 28 mai, à 8 1/2 heures du soir.

A. W.



CHARLEROI. — Enfin le grand concours de chant organisé par le Cercle Liégeois est terminé. Disons qu'il a obtenu un énorme succès. Concurrents nombreux et toutes sociétés de premier ordre.

Le concours en première division A, qui a eu lieu dans l'immense salle construite dans la cour de la caserne, offrait un intérêt tout particulier par la qualité des orphéons en présence. Le *Vooruit* de Saint-Nicolas, directeur M. Vlemmeren, ouvre le concours par le chœur imposé : les *Nerviens devant César*, d'Ernest Huysmans; l'exécution manque de coloris et de brio; cependant, cette société possède les éléments nécessaires pour faire mieux. Vient ensuite le *Mannenkoor Cæcilia* d'Am-

sterdam, directeur M. Andriaessen, qui, avec quarante membres, parvient à rendre le chœur imposé plus vivant, plus sonore que ne l'a fait le *Vooruit;* mais son chœur au choix est d'une insignifiance absolue. La lutte s'engage ensuite entre la *Sérésia* de Seraing, directeur M. Collinet, et la *Chorale* de Jemmapes, directeur M. J. Duysburgh. La première possède de plus belles voix, mais moins de distinction et d'homogénéité, surtout dans le chœur imposé. Son morceau au choix, *Magnificat* de Riga, a été exécuté d'une façon irréprochable. La Société de Jemmapes, avec des éléments pourtant inférieurs à ceux de la *Sérésia*, donne plus de délicatesse, plus de recherche et plus de fini surtout au chœur imposé. M. J. Duysburgh s'est surpassé, il a rendu l'œuvre de M. Huysmans d'une façon tout à fait magistrale. Après délibération, le jury décerne le premier prix à la *Société Chorale* de Jemmapes, le deuxième à la *Sérésia* et le troisième à la *Cæcilia;* une mention honorable est accordée à la société de Saint-Nicolas.

Dans la section B, le premier prix a été remporté par la *Phalange monsvilloise* de Quaregnon; le deuxième par la *Malmédienne* et le troisième par le *Vereenigde Zangers* d'Amsterdam. Comme dans la division A, la lutte a été très chaude entre les sociétés concurrentes, surtout entre la *Malmédienne* et la *Phalange monsvilloise :* finalement, la palme est revenue à cette dernière.

Le soir, a eu lieu à l'Eden-Théâtre le concours d'honneur entre les sociétés ayant remporté le premier prix dans leur division.

L'*Echo du peuple* de Bruxelles, directeur M. Weyts, ouvre le feu par le chœur imposé, le *Pays inconnu* de Soubre : exécution un peu faible, et manquant de justesse, dans les *Emigrants irlandais;* la *Chorale* de la Hestre, directeur M. J. Fischer, donne une interprétation plus fine au morceau imposé, mais manque de justesse aussi; elle se rattrape dans le chœur au choix, le *Muletier* de Laurent de Rillé. Le jury décide, par 9 voix contre 3, de décerner le prix à la *Chorale* de la Hestre. Cette proclamation soulève quelques murmures, et l'*Echo du peuple* se retire en chantant la *Marseillaise*, en manière de protestation.

Ensuite commence le concours d'honneur entre les premières divisions. La *Chorale* de Jemmapes exécute ses deux chœurs mieux encore que dans l'après-midi; impossible d'y mettre plus d'homogénéité, plus de sentiment, plus de fougue. M. J Duysburgh est admirable dans sa direction; aussi le public lui fait-il une ovation prolongée. La *Société monsvilloise* de Quaregnon, directeur M. Matton, chante avec moins de précision et de justesse; le jury décerne, par 14 voix contre 5, le prix à la *Chorale* de Jemmapes.

Le concours d'excellence, qui a eu lieu le lundi, avait réuni quatre sociétés.

L'*Orphéon Alsace-Lorraine* de Reims ouvre le concours. Exécution médiocre; la société française semblait ne pas se douter qu'un concours n'est pas un simple festival.

Le *Cercle Vieuxtemps* de Verviers, sous la direction de son jeune chef M. Lelotte, attaque superbement le chœur imposé, mais trahit quelque faiblesse au milieu du morceau; la *Tempête* de Radoux est, à notre avis, mieux rendue.

L'*Orphéon des Cristalleries du Val-Saint-Lambert*, directeur M. Collinet, met plus de justesse dans l'œuvre difficile de M. Mathieu et une grande et belle sonorité dans *Germinal* de Riga.

Le concours se termine par les *Bardes de la Meuse* de Namur; au début, exécution un peu faible, mais plus ils marchent, plus ils gagnent de brio et de chaleur, ils ont surtout bien enlevé le *Réveil* de Gevaert.

Le jury décide de partager le premier prix entre les *Cristalleries du Val-Saint-Lambert* et les *Bardes*, et le deuxième prix va au *Cercle Vieuxtemps*.

Le lundi soir, le vaste vaisseau pouvant contenir 6,000 personnes est archicomble. L'aspect de la salle est imposant. C'est la grande lutte entre les deux plus fortes sociétés du pays, les *Disciples de Grétry*, la *Légia*, et la jeune et déjà excellente chorale, la *Musicale*, de Dison. A l'entrée des *Disciples de Grétry*, directeur M. Delsemme, toute la salle fait une ovation à ce dernier. Un profond silence s'établit et les vaillants lutteurs entament le beau chœur le *Rêve* de L. Dubois; l'exécution est d'une belle allure, les voix sont fraîches et d'une sonorité admirable; à la fin du chœur, un long frémissement parcourt l'assistance, qui éclate en bravos enthousiastes; la nouvelle œuvre de M. Dubois est magnifique et restera certainement au répertoire de nos fortes sociétés chorales. Ensuite les *Disciples* exécutent le second chœur imposé : *Vers l'avenir*, de J. Simar, avec la même allure et la même énergie que le premier; impossible de faire mieux.

Voici enfin la *Légia*, qui se présente sous la direction de M. Sylvain Dupuis. Des applaudissements saluent son entrée. La *Légia* possède des voix encore plus belles que les *Disciples*; son exécution est plus fouillée, plus affinée, surtout dans l'œuvre de M. Dubois. Selon nous, il y a plus de fougue peut-être dans *Vers l'avenir*.

La *Musicale* de Dison, directeur-amateur M. Bastin, a fait, depuis le dernier concours de Bruxelles, d'immenses progrès, mais n'est pas de force à soutenir la lutte contre les deux sociétés de Liége. Rendons toutefois hommage à son intelligent chef, et espérons avoir bientôt le plaisir d'enregistrer un succès.

Voici maintenant la décision du jury : 6 voix à la *Légia*, 4 voix pour les *Disciples* et 3 voix pour le partage du prix. En conséquence, la *Légia* obtient le premier prix, et le deuxième est décerné aux *Disciples de Grétry*; une mention très honorable revient à l'unanimité, à la *Musicale* de Dison.

N'oublions pas de dire que le nouveau chœur *Vers l'avenir*, de M. Simar, a obtenu un grand et légitime succès; l'œuvre est écrite d'un style large et puissant, et fait le plus grand honneur à son auteur.

Th. L.



DUSSELDORF. — La Société chorale Harmonie, à Dusseldorf, avait organisé, pour les fêtes de la Pentecôte, un concours de chant international, coïncidant malheureusement avec celui de Charleroi. Trois sociétés chorales néerlandaises de Rotterdam, Ruremonde et Maestricht, et une société belge de Dison ont pris part au concours. Le jury se composait d'un Belge, M. Devignée, de Verviers, de trois Néerlandais, MM. de Hartog, Kes et Rothaan, et de treize Allemands. Dans la première division, c'est la Société Rottes Mannenkoor de Rotterdam qui a eu le premier prix, par quatre voix contre trois, bien que ne l'ayant pas mérité; mais, d'après les conditions stipulées par le comité exécutif, le jury a été forcé d'accorder un premier prix. Il est vrai que le chœur imposé, composé par M. Steinhauer de Dusseldorf, était d'une exécution presque impossible, d'une difficulté extrême et d'un intérêt presque nul. Dans la seconde division, c'est le Ruermonds Mannenkoor, de Ruremonde, qui a eu le premier prix à l'unanimité, et Crefeld le second prix. Dans la troisième division, ce sont les Bardes disonnais qui ont eu le premier prix, et dans la division d'honneur, c'est la Société chorale de Meerscheid qui a battu Rotterdam. En somme, un concours d'un intérêt tout à fait secondaire.

DRESDE. — Il y a environ une année, quand une représentation annoncée manquait pour une cause quelconque, on la remplaçait par *Freischütz*. Le public souriait, désertait, et les artistes se lassaient de jouer devant une salle à peu près vide. On s'est alors proposé de changer tout cela. Le chef-d'œuvre de Weber a disparu de l'affiche; on l'a remis à l'étude avec plusieurs artistes nouveaux; décors et costumes ont été rafraîchis et ainsi on est arrivé à une cinq centième fort souhaitée. Pour samedi dernier, les demandes formaient un nombre si énorme que la caisse, après avoir servi d'abord les Anglais,— lesquels ne composent pas le public du dimanche, — a remis au lendemain les autres amateurs. M. Anthes a pris le rôle de Max tenu autrefois par M. Riese, et s'en est acquitté à la satisfaction générale. Comme il se trouva indisposé le jour suivant, c'est le nouveau ténor, M. Gershæuser qui le remplaça au pied levé. Voilà une bonne note pour un débutant qu'on entendra encore ce soir dans la *Walkyrie*. Avec un peu plus de poésie, Mme Wittich personnifierait très bien le type d'Agathe, pour qui Mlle Wedekind a été une compagne (Ænnchen) un peu agitée. Les autres artistes ont retrouvé leurs rôles comme d'anciennes connaissances qu'on revoit avec plaisir, et l'orchestre a été admirable en tous points.—*Guillaume Tell* est affiché avec un nouveau ténor, M. Cromberger. ALTON.

LIÉGE. — Sans se reposer sur une victoire retentissante et vaillamment conquise, au récent concours de Charleroi, l'infatigable directeur de la *Royale Légia*, M. Sylvain Dupuis, reprenait, au lendemain de la lutte, les études patientes, ardues, qu'exigent les premier et second actes de *Tristan et Iseult*.

Déjà, l'an dernier, aux Nouveaux Concerts, nous avons été initiés, par une exécution orchestrale, très soignée et une distribution artistique, de grand mérite, aux émouvantes péripéties du drame de Wagner. Aujourd'hui, M. Sylvain Dupuis ne recule pas devant ce second terrible acte du maître, qu'il entreprend avec une égale ardeur. S'assurer le concours d'Ernest Van Dyck, —le titulaire sans partage des grands rôles wagnériens, — était déjà faire œuvre d'artiste. Le célèbre ténor sera entouré des chanteurs de la précédente audition à Liége : Mmes Lejeune, de la Monnaie, Fick-Wéry, MM. Gilibert et Goffoël. Une indisposition de M. Van Dyck a malheureusement forcé la direction à ajourner le concert au 10 juin.

A. B. O.

LONDRES. — La cour britannique semble vouloir ne plus rester entièrement étrangère, comme par le passé, au mouvement théâtral londonien. Sir Augustus Harris a été appelé à donner au château de Windsor le *Faust* de Gounod. Les appartements royaux communément connus sous le nom de Waterloo Chambers avaient été transformés en un superbe théâtre auquel rien ne manquait. Voici comment le programme était composé :

Marguerite, Mme Albani; Siebel, Mlle Pauline Joran; Martha, Mlle Bauermeister; Méphistophèles, M. Plançon; Valentin, M. Ancona; Wagner, M. Villani; Faust, M. De Lucia. Chœur et orchestre sous la direction de M. Bevignani.

L'ensemble de la représentation, a été bonne, à part quelques petits incidents sans grande importance, tel par exemple cette désagréable surprise : Au dernier moment, on s'est aperçu que le manteau qui doit être porté au premier acte par Faust ne figurait pas parmi les accessoires! Sir Augustus, roué au métier, a bien vite remédié à cet incroyable oubli, et M. de Lucia s'est borné à porter le costume transformé et rapproprié d'un des figurants.

La même semaine, Mme Duse et la troupe du Daly's Theatre avaient été invités au palais pour interpréter la *Locandiera*.

A la suite de ces deux brillantes soirées, Sa Majesté s'est fait présenter les différents artistes du Covent-Garden ainsi que Mme Duse et M. Gorlitz.

Au Covent Garden, le grand événement de la semaine a été la première de *Falstaff*. De longue date, la salle n'avait été aussi bondée. A toutes les loges, aux stalles, le public select des premières. Verdi n'a pas assisté à la représentation; c'est regrettable, car il eût été justement ovationné. Le sujet se déroulant en Angleterre devait naturellement plaire ici; aussi les ovations n'ont-elles pas

été marchandées. M. Pessina faisait un admirable Falstaff. MM. Pelagalli-Rosetti et Armiondi, dans les rôles de Bardolph et Pistol, qu'ils ont créés, ont partagé un égal succès.

L'orchestre avait été renforcé et les choristes triés sur le volet.

Pendant la même semaine, nous avons eu la première de *Manon Lescaut* de Puccini. Certains de nos critiques n'ont pas manqué de proclamer que Massenet se trouvait surpassé, d'autres se contentent d'établir certains rapprochements faisant ressortir les diverses qualités de l'un et de l'autre; selon moi, les deux auteurs sont d'écoles et de capacités tellement opposées que toute comparaison devient puérile. Le plus grand défaut de Puccini, c'est de manquer de personnalité; son orchestration est empruntée; on y retrouve du Rossini, du Meyerbeer, du Mascagni dissimulés sous des formes modernisées, peut-être même wagnériennes; dans tous les cas, sa musique sans originalité propre et plutôt conventionnelle. Au deuxième acte, un madrigal et un menuet d'un style gracieux forment un singulier contraste avec cet ensemble d'une désespérante monotonie. Sans aucun doute, sir Augustus a eu la main forcée par l'éditeur Ricordi, qui n'aura cédé *Falstaff* qu'à la condition de voir représenter *Manon*.

Cette première a été néanmoins un succès, mais cela s'explique : le public des premières au Covent-Garden se compose d'habitués peu soucieux des réelles qualités que peut contenir une œuvre nouvelle et accourus par curiosité et surtout par genre.

Que dire des concerts qui ont été donnés durant ces derniers quinze jours. Les suivre serait s'exposer à être atteint de musicophobie. Il n'y a pas eu moins de soixante-quinze! et, dans le nombre; plusieurs donnés par des artistes de grand talent. Nous nous bornerons à dire quelques mots des plus intéressants.

A l'Albert-Hall, Mme Patti a, pour la première fois, chanté du Wagner en public; cette raison, à défaut de bien d'autres, devait attirer, dans l'immense salle de Kensington, une foule énorme. La diva s'est, du reste, bornée a chanter les *Rêves* de Wagner qui commencent à être trop connus. Vivement applaudie, Mme Patti a ajouté la *Serenata* de Tosti et l'inévitable *home sweet home!!*

Johannes Wolff vient de fonder ici un nouveau cercle sous le titre de Musical Union, placé sous le patronage de la Reine et du prince et la princesse de Galles. L'organisateur, M. N. Vert, a réussi à enrôler des célébrités telles que Mlle Chaminade, MM. Widor, Van Waefelghem, Delsart, Mme Julia Wyman et M. Oudin. Le premier concert a été donné lundi dans la salle du Saint-James; le programme comprenait de nombreuses œuvres modernes, entre autres de M. Widor et de César Franck. Au prochain concert, M. Saint-Saëns dirigera l'une de ses œuvres.

Les chœurs *a capella* d'Amsterdam se sont fait entendre au Saint-Martin's Town Hall et ont interprété des œuvres anciennes de Josquin des Prés, Obrecht, Sweelinck, etc. Ils ont été l'objet d'un grand et réel succès.

Hier, soirée extraordinaire, au Queen's Hall, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Wagner. M. Félix Mottl dirigeait. Le programme comprenait cependant de nombreuses œuvres étrangères au grand maître, entre autres, l'ouverture *Benvenuto Cellini* de Berlioz, la scène d'amour et la fête chez Capulet, de la symphonie *Roméo et Juliette*, enfin la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. La deuxième partie du programme tout entière, était consacrée aux œuvres wagnériennes et comprenait l'introduction du troisième acte et le fameux monologue de Hans Sachs « Wahn, Wahn » des *Maîtres Chanteurs*, la marche funèbre de la *Götterdæmmerung*, la délicieuse *Idyll de Siegfried*, enfin la marche triomphale composée en l'honneur du roi de Bavière. Concert superbe, orchestre excellent, salle comble.

Au Drury-Lane, Sir Augustus Harris a l'intention de nous donner la *Basoche*, outre quelques opéras allemands

Demain, Mme Calvé se fera entendre dans *Carmen*. Jeudi, nous aurons *Cavalleria*, *Philémon et Baucis*. Vendredi, Mme de Nuovina fera sa rentrée dans la Marguerite de *Faust*. A. Le Kime.



NOUVELLES DIVERSES

A Weimar, grand succès l'autre semaine pour *Gountram*, le nouveau drame lyrique de Richard Strauss. La critique est unanime a reconnaître à la partition une valeur exceptionnelle.

Le festival Beethoven à Bonn, a obtenu le plus éclatant succès au commencement du mois. Le défilé des neufs symphonies, sous la direction de M. Fr. Wullner, a produit une profonde impression. De nombreux critiques accourus de Berlin, Vienne, Rome, Dresde, etc., assistaient à ce festival qui sera renouvelé l'année prochaine.

Constatons avec plaisir l'excellent accueil fait par le public anglais et la presse de Londres à un compositeur français de réel mérite, M. René Lenormand. Le concept de ce maître et son style sérieux n'ont point encore attiré l'attention du public parisien dont les admirations passives suivent le courant de la mode et de la réclame. Parmi les œuvres applaudies avec le plus de ferveur au Queen's

Hall, le 16 mai, citons un Trio en *sol* mineur (op. 30) et un Adagio pour violon (op. 28), que l'auteur lui-même accompagnait.

A l'occasion de la prochaine *Tonkünstler-Versammlung* qui se tiendra à Weimar au commencement de juin, on exécutera trois opéras au Théâtre grand-ducal de Weimar : *Falstaff* de Verdi, *Gountram* de Richard Strauss et *Hænsel et Gretel* de Humperdinck. Les programmes des concerts se composeront de l'oratorio *Christus* de Liszt, de symphonies de Mahler et de Max Puchat, du *Kaisermarsch* de Wagner, d'un concerto pour violoncelle de Rubinstein, d'ouvrages pour musique de chambre de Brahms, de Sgambati, de Stavenhagen, et d'une quantité de *Lieder*.

Voici les noms des artistes qui prendront part aux fêtes théâtrales de Munich :

Mmes R. Bettaque, Bianca Bianchi, L. Dressler, Em. Frank, Kath, Klafsky, F. Moran-Olden, H. Pazofsky, G. Staudigl, M. Ternin, M. Wekerlin.

MM. M. Alvary, Th. Bauberger, Th. Bertram, O. Brucks, A. Fuchs, C. Grengg, H. Gudehus, E. Gura, S. Hofmüller, M. Mikorey, C. Nebe, F. Plank, Th. Reichmann, O. Schelper, H. Vogl. H. Wiegand.

Les représentations seront dirigées par le General-musikdirector Hermann Levi, le Hofcapellmeister Fischer et le Hofcapellmeister Richard Strauss.

Pour les billets, s'adresser à M. Josef Seiling, Theather-Agentur, à Munich.

On a trouvé dans les papiers de Meyerbeer, dont le coffre-fort vient d'être ouvert selon ses dispositions testamentaires, trente ans après sa mort, un opéra inédit la *Jeunesse de Gœthe*. Cet opéra, dont le livret est de Blaze de Bury ne devait être joué, selon le désir que l'auteur exprima à l'époque de sa mort, que quelque temps après l'*Africaine*. Mais cet ouvrage resta dans l'oubli. En 1867, M. Reyer demanda vainement que l'Odéon montât la *Jeunesse de Gœthe*. Il raconte dans ses *Notes* que Meyerbeer lui montra un jour, à Berlin, une armoire pleine de manuscrits en disant : « Il y a là dedans plus de musique de moi qu'on n'en connaît ; entre autres, tous les morceaux retranchés du *Prophète*, des *Huguenots*, *Robert*, de quoi faire la valeur d'un opéra que Scribe m'a proposé d'écrire pour utiliser ces morceaux. » Meyerbeer se plaignit d'avoir perdu ou égaré l'ouverture composée pour *Robert;* M. Reyer ajoute que, par la suite, l'ouverture de l'*Africaine* dont Meyerbeer avait commencé l'instrumentation eut le même sort, et ne put être retrouvée dans les nombreux manuscrits du maître.

Or, la dépêche qui annonce l'ouverture du coffre-fort de Meyerbeer, mentionne qu'outre la partition de la *Jeunesse de Gœthe*, on a découvert une seconde partition (?) de l'*Africaine;* peut-être l'ouverture cherchée s'y trouve-t-elle ?

La sincérité du dilettantisme mondain ? Grande matinée musicale dans un salon aristocratique ; des artistes distingués doivent se produire devant l'auditoire le plus raffiné, celui qui fait et défait les réputations, celui qui dispose de la gloire. Seulement, au bas du programme, on lit cette note : « Mme X (la maîtresse de la maison) prie ses invités de ne pas causer pendant l'exécution des morceaux, et de bien vouloir applaudir les artistes ». Alors le silence poli ne s'observe même plus ; et il faut solliciter pour les artistes l'aumône d'une approbation ennuyée ?

Franchement, mieux valait l'impertinence d'une amphytrion disant à un fameux pianiste invité à sa soirée : « La conversation languit ; jouez-nous donc quelque chose, pour qu'à la faveur du bruit, on s'enhardisse à causer ! »

On sait que l'œuvre de Bach est quasi inépuisable ; tous les jours on découvre de nouveaux manuscrits. Cela vient d'arriver encore, non à Leipzig, mais à Paris. Un savant musicologue, trop modestement anonyme, a non seulement découvert, mais encore utilisé avec un soin pieux et une haute compréhension, une composition jusqu'ici inconnue de Bach. C'est ainsi qu'au théâtre de la Renaissance, l'autre jeudi, Mlles Invernezzi mesuraient leurs entrechats au moyen d'un *passepied* tiré de la Suite de danses en *si* mineur de Bach (*sic*).

Avec une sagacité merveilleuse, l'éminent savant a tiré cette conclusion lumineuse que le titre même des pièces de Bach indiquait formellement leur destination. Ces ravissantes compositions pour clavecin d'un travail délicat, d'un style fugué si intéressant sont faites, paraît-il, pour être foulées aux pieds! Déduction éblouissante, trait de génie! Nous signalons au perspicace archéologue les *Sarabandes* des *Partitas* ; il y trouvera sans doute de quoi organiser des danses d'un entrain émoustillant. Peut-être, pour rester logique, songe-t-il à déposer des paroles le long de la *Canzona* en *ré* mineur pour orgue.

Vite les palmes académiques pour l'ingénieux artiste. S'il n'est déjà palmé !

BIBLIOGRAPHIE

La partition de *Djelma* le nouvel opéra de M. Ch. Lefebvre vient de paraître chez les éditeurs A. Durand et fils.

— Chez Dejardin, rue des Filles-du-Calvaire, cours de violon (deuxième degré) par Alfred Boutin.

— Signalons chez les éditeurs Mackar et Noël deux nouvelles et charmantes mélodies de Charles Lefebvre, l'auteur de *Djelma*. Elles ont pour titre : *Oublier !* (poésie de P. Collin) et *Harmonie poétique* (poésie de Lamartine).

NÉCROLOGIE

Est décédé :

A Paris, M. Joseph Dumestre, baryton, qui appartint pendant plusieurs années au personnel de l'Opéra.

M. Dumestre possédait une des plus superbes voix de baryton qui aient été entendues sur la scène de l'Opéra. Après avoir obtenu un prix de chant au Conservatoire de Paris, il débuta avec succès. Son nom ne restera attaché à aucune création, mais il joua en double tous les grands rôles du répertoire, et y a laissé d'excellents souvenirs. Il alla ensuite en province, où il remporta des succès éclatants.

M. Dumestre vivait à Paris, fort retiré; il y est mort âgé de cinquante-huit ans.

A VENDRE. — Années 1855 et 1856, *Guide Musical* (première et deuxième année), complètes, non rognées et non brochées. S'adresser à l'administration du journal, 12, rue du Marteau, Bruxelles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

Opéra-Impérial. — Du 13 au 27 mai : Lohengrin. Mara, I Pagliacci et Noces slaves. Don Juan. Carmen. Tannhæüser. Falstaff. Les Medici. Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg. Lendemain de noces. Cavalleria rusticana et Carnaval Le Vaisseau fantôme.

La Fiancée vendue. L'Anneau du Nibelung. Rheingold. Walkure. La Fiancée vendue.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Clôture annuelle.
THÉATRE DES GALERIES. — Cousin-Cousine.
ALCAZAR ROYAL. — Loïe Füller.
WAUX-HALL. — Tous les soirs, concert de symphonie par l'orchestre du théâtre de la Monnaie.
SALLE DE LA GRANDE-HARMONIE. — Dimanche 27 mai, à 2 heures, matinée musicale donnée par le cours de chant d'ensemble de l'Ecole de musique de Saint-Josse-Schaerbeek, avec le concours du Club symphonique, sous la direction de M. G. Huberti. — Programme : Concerto grosso, nº 3, mi mineur (Hændel), pour instruments à archets; O fleur de grâce (trad. Antheunis), — Chanson soldatesque, du temps de Charles VIII, chœurs sans accompagnemt (F.-A. Gevaert; air de la suite en ré, pour instruments à archets

(J.-S. Bach); la Vierge à la crèche (C. Franck), — Boerenkermislied, E. Hiel (G. Huberti), chœurs pour voix de femmes et instruments à archets; Aus Holberg's Zeit (suite ancienne), pour instruments à archets; Pavane du XVIIe siècle (***), chanson de table (16..) (Friederici), — Gagliarda (1564-1612) (Hasler), madrigaux à 4 voix mixtes (trad. : L. de Casembroot); Lucifer (poème de Hiel), fragments (P. Benoit)

Dresde

OPÉRA. — Du 20 au 27 mai : Freyschütz. La Walkyrie. Freyschütz. Freyschütz. Les Noces de Figaro. Guillaume Tell.

Liége

NOUVEAUX CONCERTS. — Dimanche 10 juin, à 3 h. ½, 4e concert. — 1er et 2e actes de Tristan et Iseult de Richard Wagner : M. Ernest Van Dyck, du Théâtre-Impérial de Vienne et du théâtre de Bayreuth. chantera le rôle de Tristan.

Paris

OPÉRA — Du 13 au 27 mai : Faust. Lohengrin. Thaïs, la Korrigane. Thaïs, la Maladetta. Lohengrin. Djelma (première), Déidamie. Sigurd.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 13 au 27 mai : Carmen. Mignon. Soirée de gala en l'honneur de M. Ambroise Thomas. Falstaff. Le Portrait de Manon, Phryné et Lalla Roukh. Falstaff. Le Portrait de Manon, Phryné et Lalla Roukh. Mignon. Falstaff. Le Portrait de Manon,

Phryné et Lalla Roukh. Falstaff. Mignon. Falstaff. Mignon.

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 16 au 31 mai : Le Vaisseau fautôme. L'Ile des sirènes et I Pagliacci La Croix d'or et Puppenfee. La Walkyrie. Burschenliebe, la Rose de Pontevedra, Terre et Soleil. Le Baiser, le Diable au pensionnat. Les Maîtres-Chanteurs. Les Joyeuses Commères de Windsor, Puppenfee. Don Juan. Les Contes dorés Lohengrin, Carmen. Arlequin électricien, la Rose de Pontevedra et Burschenliebe.

An der Wien. — Le Maître de forges. Le Mikado. Le Barbier de Séville (Figaro, M d'Audrade) La Pauvre Fille.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 10 et 17 Juin 1894 — NUMÉROS 24-25

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles Office central rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine ; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street ; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéros 24-25. 10 et 17 Juin 1894.



Les Musiciens de l'Ecole polytechnique

(Suite. — Voir les nos 22-23)





Le but final que Choron s'était de bonne heure proposé dans ses travaux littéraires, et qu'il poursuivait sans repos mais sans hâte, était un grand traité qu'il intitulait d'avance *Introduction à la connaissance générale et raisonnée de la musique*, et qu'il ne publia jamais : d'abord, parce que, à mesure qu'il y travaillait, il en reculait l'achèvement, pour approfondir davantage son sujet en remontant sans cesse de source en source; ensuite, parce que son esprit actif lui faisait toujours apercevoir et entreprendre plusieurs choses à la fois, se réduisant toutes, il est vrai, au but unique de toute sa vie, la diffusion et le rehaussement de l'éducation artistique dans son pays; et enfin pour une dernière raison, la raison d'argent, parce que ses éditions d'œuvres anciennes, ses publications de traités étrangers traduits, avaient été, commercialement parlant, des opérations ruineuses, que sa fortune entamée ne lui permettait plus de renouveler.

En 1810-1811, parut le *Dictionnaire historique des musiciens*, en deux volumes, écrit en collaboration avec son camarade Fayolle, mais dont l'introduction (abrégé de l'histoire de la musique) était tout entière de Choron.

Sous l'Empire, Choron avait cru voir se réaliser les conclusions de ses rapports officiels, relativement au rétablissement des maîtrises, à l'abandon de la forme dégénérée de chant liturgique appelée *plain-chant parisien*, et à l'adoption dans les églises de France du véritable chant grégorien; il semblait qu'à plus forte raison Choron dût espérer le succès de ces projets sous le gouvernement des Bourbons; déçu encore une fois, il ne se découragea point, et, pendant les Cent Jours, convertissant Carnot à ses idées, il se voua à la préparation d'un plan qui lui tenait également à cœur, l'introduction du chant dans les écoles. Choron dut y renoncer après Waterloo, et il s'aperçut de nouveau de l'apathie que les questions d'art rencontraient chez les membres du gouvernement de la Restauration. On lui proposa d'autres tâches. Il ne les avait pas choisies, il les accepta cependant, avec la même ardeur et le même dévouement aux intérêts de l'art. Ce fut d'abord la direction de l'Opéra qu'on lui confia, avec le titre de régisseur général. La Fage, son élève, son ami et son biographe, a raconté comment l'ancien secrétaire de Monge, qui « n'était pour ainsi dire jamais sorti de son cabinet », se trouva étrangement surpris et dépaysé à l'Académie de musique. Justement parce qu'il était plus étranger aux coutumes et aux routines théâtrales, il se rendit moins compte de leur force d'inertie et se fit plus d'illusions sur la possibilité d'en triompher. Aussi son administration fut-elle de courte durée; elle fut cependant féconde, en ce qu'elle servit à préparer des réformes accomplies depuis à la longue. Choron retira de l'exercice momentané de ces difficiles fonctions une expérience utile, et ce fut au sortir de l'Académie de musique qu'il entreprit d'appliquer, dans une école nouvelle qui n'appartînt qu'à lui, les principes que lui avait dictés ses études, et

qu'il avait déjà mis à l'essai dans des cours particuliers et dans une classe au Conservatoire.

Réunissant aussitôt un certain nombre d'enfants et de jeunes gens doués de belles voix, qu'il alla recruter dans une tournée de trois mois à travers la France, il commença avec ardeur leur enseignement musical, professant presque toujours lui-même, selon la méthode qu'il s'était fixée, et qu'il avait basée sur les principes du chant italien au XVIIIe siècle. Pour l'usage de son école, il publia des éditions d'ouvrages anciens, inconnus ou oubliés en France; pour l'instruction pratique de ses élèves, il donna ces *Exercices* publics, demeurés célèbres, qui furent à Paris les premiers concerts historiques, et où furent révélés en peu d'années, aux auditeurs parisiens, d'admirables chefs-d'œuvre, à peine connus chez nous jusque-là par leur titre ou le nom de leur auteur : le *Stabat mater* de Palestrina, les oratorios de Hændel, les duos et les cantates de chambre de Clari, de Scarlatti et de Porpora.

Tout cela, Choron l'accomplissait seul, au milieu d'embarras financiers et de difficultés sans nombre, soutenu qu'il était, non par l'espoir du gain ou de la renommée, mais par le zèle ardent et désintéressé de l'inventeur et de l'artiste. Le gouvernement de Charles X avait fini par accorder à tant d'efforts un appui : Choron recevait pour son école une subvention annuelle de quarante-six mille francs; la monarchie de Juillet, en quête d'économies, réduisit cette somme à douze mille francs.

En face d'un événement qui menait ainsi à sa perte sa plus chère entreprise, Choron redoubla d'activité. Il chercha d'autres moyens pour atteindre son but, qui restait toujours au fond le même, sous une forme ou sous une autre : la propagation et l'élévation du goût et de la culture musicale en France. Recommençant en province ses tournées de propagande artistique, il tenta de porter dans les séminaires et d'appliquer au chant liturgique sa méthode d'enseignement; il renouvela ses essais pour introduire dans les écoles primaires le chant en chœur, et prouva encore une fois la possibilité de faire germer le bon grain dans le terrain populaire.

Ainsi la vie de Choron s'usa dans des entreprises généreuses, que ses seules forces pouvaient concevoir et expérimenter, mais pour la continuation desquelles lui manqua presque toujours l'appui moral ou financier indispensable. Quand il mourut, à soixante-deux ans, le 29 juin 1834, il laissait inachevé le grand ouvrage théorique si longtemps médité et préparé par lui. La multiplicité des tâches qu'il s'était successivement imposées lui avait fait négliger en quelque sorte sa propre renommée, en l'obligeant de remettre et d'interrompre tour à tour plusieurs ouvrages importants qui eussent fait vivre son nom en l'associant à ceux des plus érudits et des plus célèbres théoriciens musicaux.

N'eût-il d'ailleurs rien publié, Choron mériterait cependant le reconnaissant souvenir des artistes français. « Peu d'hommes, a dit Fétis, ont eu plus de dévouement à l'art, plus de désintéressement; aucun n'a été plus mal récompensé de ses généreux sacrifices. » En notre temps de régime démocratique, la mémoire de Choron devrait surtout être honorée, à cause de ses efforts aussi réellement patriotiques qu'artistiques pour introduire en France l'enseignement musical des masses.

A propos du *Dictionnaire historique des musiciens*, nous avons déjà prononcé le nom de Fayolle. Choron l'avait connu au collège de Juilly, puis en 1794 à l'Ecole polytechnique, où ils étaient tous deux chefs de brigade. François-Joseph-Marie Fayolle était né à Paris le 15 août 1774. Après ses deux ans d'école, il quitta les sciences pour la littérature. La liste assez longue de ses publications comprend quelques pièces de vers, un *Cours de littérature en exemples*, des éditions d'œuvres poétiques de Gresset, La Fontaine, La Touche, un petit recueil trimestriel, les *Quatre Saisons du Parnasse*, une *Acanthologie ou dictionnaire épigrammatique*. Fut-ce lui ou Choron qui eut la première idée d'un dictionnaire des musiciens, peu importe; toujours est-il que Fayolle en rédigea la plus grande partie. Quelque imparfait que fût cet ouvrage, il rendit des

services en France jusqu'à l'apparition de celui de Fétis. Un recueil de *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti* (1810), une brochure sur les *Drames lyriques et leur exécution* (1813), une autre sur *Paganini et Bériot* (1830), complètent le bagage musical de Fayolle. Il convient d'y ajouter cependant les articles qu'il donna à la Biographie Michaud, et ceux qu'il fournit au journal musical anglais *The Harmonicon*, pendant le long séjour qu'il fit à Londres, de 1815 à 1829. Fayolle mourut à la maison de Sainte-Périne, à Paris, le 2 décembre 1852.

Ce fut aussi en 1794 que Jean-Baptiste Biot entra à l'Ecole polytechnique. Né à Paris le 21 avril 1774, il avait fait ses études au collège Louis-le-Grand, et, vers le commencement de la Révolution, il avait pris du service dans l'artillerie. Il n'y rentra point en quittant l'Ecole, et choisit la carrière de l'enseignement. Successivement professeur de mathématiques à Beauvais, puis à Paris, il devint membre de l'Académie des sciences et professa la physique au Collège de Franee. C'est par ses travaux sur l'acoustique qu'il appartient au cadre de notre étude. Dans son *Traité de physique* (1816), et dans son *Précis élémentaire de physique expérimentale,* plusieurs chapitres sont consacrés au son, aux vibrations des corps, au tempérament, à la construction des instruments à vent, etc. Quelques-uns des mémoires insérés par le même savant dans des recueils scientifiques traitent de questions analogues, et certaines de ses expériences acoustiques sont demeurées célèbres. Biot mourut à Paris, le 2 février 1862.

Tous les bacheliers et presque tous les musiciens connaissent au moins de nom le fameux appareil de physique appelé la *sirène* de Cagniard de La Tour, singulièrement modifiée d'ailleurs depuis son invention en 1819. Le baron Charles Cagniard de La Tour, né à Paris le 31 mars 1777, était encore un membre de la promotion de 1794 à l'Ecole polytechnique. Classé dans le corps des ingénieurs géographes, il démissionna, et ce fut par ses travaux en mécanique qu'il acquit la célébrité. Membre de l'Académie des sciences, comme Biot, il mourut à Paris, le 5 juillet 1859.

Avec Siméon-Denis Poisson, né à Pithiviers le 21 juin 1781, élève de l'Ecole polytechnique dans la promotion de 1798, nous ne sortons pas encore de l'ordre des acousticiens illustres. C'est aussi par quelques parties de son *Traité de mécanique* (1833), et par des mémoires sur la théorie du son et la construction des instruments à vent que Poisson nous appartient. Professeur à l'Ecole normale et à l'Ecole polytechnique, membre de l'Académie des sciences, il mourut le 25 avril 1840.

Il faut enfin faire ici, parmi les acousticiens, encore une petite place à Nicolas Savart, né en 1790, élève de la promotion de 1808. Classé dans l'arme du génie, et retraité comme lieutenant-colonel, il s'occupait de recherches physiques, et publia en 1842 dans les *Annales de chimie et de physique*, un mémoire sur l'élasticité des cordes vibrantes.

Le nom de Charles-François Guibal nous ramène à la musique pratique. Né à Lunéville en 1781, entré en 1800 à l'Ecole polytechnique, Guibal reçut à la sortie un poste de professeur à l'Ecole d'artillerie de Valence; il occupa ensuite les mêmes fonctions à Douai, puis revint prendre dans sa ville natale une étude de notaire, et se fixa enfin comme juge de paix à Nancy, où il mourut le 26 décembre 1861. Amateur zélé de musique, jouant de plusieurs instruments, grand lecteur de traités spéciaux, Guibal s'était convaincu, dans ses résidences provinciales, de l'ignorance des gens du monde et de beaucoup de professeurs en fait de théorie musicale; pour faciliter à ses proches une étude qu'il regardait avec raison comme indispensable, il rédigea et fit d'abord lithographier sans nom d'auteur une *Introduction à l'étude de l'harmonie*, dont il donna plus tard une édition imprimée (Nancy, 1850), sans conserver l'anonyme. Ce petit ouvrage était l'abrégé d'un traité beaucoup plus étendu, que Guibal ne publia jamais.

La promotion de 1817 compta parmi ses membres Auguste Bottée de Toulmon, né à Paris le 15 mai 1797. Les études mathé-

matiques n'étaient pas son fait, et il fut ce que l'on nomme un fruit sec, dans le langage des écoles. Il essaya de la procédure, et trouva finalement sa voie dans l'archéologie et la littérature musicale. Membre de la Société des antiquaires de France, et du Comité historique des arts et monuments, il fut longtemps à peu près seul pour y représenter l'élément musical. En 1831, on le nomma bibliothécaire du Conservatoire de musique, en remplacement de F. J. Fétis. Occupé surtout de ses travaux personnels et de l'accroissement de sa bibliothèque particulière, F. J. Fétis n'avait laissé aucune trace utile de son passage de quatre années à la tête de cet établissement. Bottée de Toulmon y fit preuve de désintéressement, de persévérance et de zèle. Disposant d'une subvention très modique, sur laquelle le ministère prélevait encore le montant d'une pension à Boieldieu, Bottée de Toulmon ne pouvait enrichir que très lentement, par voie d'achat, la bibliothèque encore bien incomplète dont il avait la garde. Il s'efforça d'y suppléer par d'autres moyens. D'une part, il réussit, à force d'insistance et de fermeté, à régulariser le fonctionnement du *dépôt légal;* d'autre part, il fit copier à Munich, à Vienne, à Rome, les œuvres des maîtres du XVe au XVIIe siècle qu'il ne pouvait acquérir autrement, et il forma ainsi la grande collection de cent deux volumes manuscrits qui porte son nom au Conservatoire de musique.

Fétis a donné la liste des écrits de Bottée de Toulmon, et les a jugés en termes si sévères qu'on croirait sentir dans ses appréciations la rancune mal déguisée du fonctionnaire remplacé. Le bagage scientifique et littéraire de Bottée de Toulmon est médiocre, à la vérité : mais il a rendu autrement des services réels à la musique française.

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.



DJELMA

Opéra en trois actes, poème de Charles LOMON, musique de Charles LEFEBVRE. — Première représentation à l'Académie nationale de musique, le 25 mai 1894 (1).



Si l'on affirmait que les musiciens ont tort de se plaindre et que leur route est parsemée de roses, on pourrait donner la preuve du contraire en citant Charles Lefebvre. Grand prix de Rome en 1870, notre compositeur aura cinquante et un ans le 19 juin 1894. Vingt-quatre ans d'attente avant d'avoir vu un de ses opéras exécuté à Paris, et il n'a pas composé moins de six œuvres pour la scène, y compris *Djelma!* La plus importante, *Zaïre,* opéra en quatre actes sur un poème de P. Collin, aurait pu espérer voir le jour à l'Académie nationale de musique; mais elle eut l'herbe coupée sous le pied par la *Zaïre* de M. Véronge de la Nux, un jeune dans la carrière, dont la partition ne pouvait cependant être comparée à celle de Charles Lefebvre (2). Un petit opéra-comique en un acte, le *Trésor,* d'après le livret de F. Coppée, fut exécuté à Angers en 1883, et l'année suivante à Bruxelles. C'est une œuvre gracieuse, bien française, se rattachant plus au passé qu'au présent, qui plut aux Angevins et aux Bruxellois. Et ce n'est pas tout : le bagage musical de M. Lefebvre comporte, en dehors des œuvres pour la scène, nombre de compositions importantes telles que *Judith,* drame biblique, *Melka,* légende fantastique, *Eloa,* poème lyrique, des symphonies, ouvertures, fragments divers pour orchestre, notamment *Dalila,* scènes pour le drame d'Octave Feuillet, de la musique de chambre, des chœurs, des *Lieder* charmants, des morceaux pour piano..... œuvre varié, certes, quant à la forme, mais beaucoup moins

(1) La partition de *Djelma* a été publiée par MM. Durand et fils, éditeurs. Elle contient un beau dessin de M. Debat-Ponsan.

(2) *Zaïre* a été exécutée à Lille.

quant à la couleur, qui reste souvent dans la teinte grise. Gounod, qui l'avait conseillé au début de la carrière, l'appelait son fils ; la paternité est facile à établir en étudiant l'œuvre de Charles Lefebvre : *Pater is est quem opera demonstrant.* Ce n'est pas dire que la personnalité ne se dégage pas et qu'il n'y ait dans telle ou telle de ses partitions des pages douées d'une saveur bien particulière : on n'aurait qu'à citer la belle invocation à Brahma, qui termine si heureusement l'opéra de *Djelma*.

Nous aurions donc voulu pour ce compositeur un livret d'une certaine envergure, lui permettant de donner à sa muse une large « envolée ». M. Charles Lomon, qui avait montré dans *Jean Dacier* des qualités de dramaturge incontestables, n'a pas été aussi heureux dans *Djelma*. L'action est presque nulle et pourrait se passer aussi bien en France qu'aux Indes : aucune situation puissante dans le drame et de nature à inspirer le musicien.

Raïm, rajah de Mysore, a épousé la belle Djelma, qui est aimée en secret par l'ami fidèle Nouraly. Le traître Kairam, convoitant la femme et les trésors de Raïm, a juré sa perte et celle de Nouraly. Il profitera d'une chasse au tigre pour faire disparaître le malheureux rajah et son fidèle. Telle est la situation que développe le premier acte. Malgré les supplications de Djelma et les prédictions sinistres de sa suivante Ourvaçi, Raïm part avec sa suite pour la chasse ; il reçoit toutefois de sa bien-aimée une amulette sainte qui le préservera.

Au deuxième acte, même décor qu'au premier. Deux ans se sont écoulés; le deuil et la désolation règnent dans le palais de Raïm qui a disparu et que tous considèrent comme mort. Seule, Djelma, qui le pleure, espère en son retour. Elle résiste aux prières de ses suivantes qui l'engagent à donner trêve à son désespoir; ce n'est que sur les instances de Nouraly qu'elle finit par se résoudre à quitter ses vêtements de deuil, à l'occasion de la fête de la déesse Lackmi.

A peine a-t-elle consenti et s'est-elle retirée, que Raïm apparaît, se traînant péniblement, les vêtements en lambeaux. Il raconte ses malheurs, son cheval emporté dans le désert, sa captivité, sa fuite; puis, un peu étonné de l'air de fête qui règne en sa demeure, il se retire à l'écart, cherchant à découvrir ceux qui l'ont trahi. Une conversation en *a-parte* entre Kairam et Tschady lui révèle une partie du complot qui fut tramé contre lui. Au moment où le cortège approche, Kairam redescend la scène et se trouve en face de Raïm, qui lui demande l'aumône. Kairam croit reconnaître Raïm sous les habits du mendiant et invite Tschady à le surveiller. C'est alors qu'au milieu de la fête et des divertissements qui ont lieu au palais et auxquels assistent Djelma et Nouraly, le traître Kairam, averti par son complice que Raïm est caché dans le fourré, guettant et épiant leurs faits et gestes, passe sa carabine à Nouraly qui croit tirer sur un fauve : mais, à la lueur du coup de feu, il a reconnu la silhouette d'un homme. Effroi parmi les assistants qui s'enfuient. « Infâmes tous les deux, — s'écrie Raïm qui paraît sans être vu de la scène, — je me vengerai ! »

Nous voici au troisième acte, aux abords d'un bois touffu ; c'est l'aube. Kairam cherche les traces de celui qu'il a cru reconnaître. Au moment où il pénètre dans le fourré, Raïm, qui le guettait, se précipite sur lui, le tue et jette son corps dans le fleuve.

Du plus vil des deux justice est faite !

Puis arrivent à propos Djelma et Nouraly. Raïm assiste, caché, à leur conversation et reconnaîtra qu'il n'a pas été trompé. Lorsque Djelma répondra à Nouraly que, si tout n'était pas mort dans son cœur, elle aurait pu se laisser toucher par son amour, Raïm apparaît subitement et se précipite dans les bras de la bien-aimée. Quant à Nouraly, il n'a plus qu'à se retirer dans le sein de Brahma ; seul, au désert, pour ses deux amis enfin réunis, sa prière montera vers le ciel.

Le crime est puni ; la vertu, récompensée.

* * *

Inutile d'insister sur les défauts d'un livret rempli de bonnes intentions et d'honnêteté. D'une situation scénique languissante, Charles Lefebvre, avec ses qualités de distinction et de charme, a tiré tout le parti possible. Les procédés d'antan, tels que trilles, vocalises, rosalies ont été très heureusement bannis ; l'auteur, qui orchestre clairement, sans surcharge, et possède une langue très châtiée, a cherché à serrer le texte de très près et à peindre ses personnages sans les exagérer. Il

a eu d'heureuses inspirations que le public a su facilement découvrir.

Ne sont-ce pas de délicates et intéressantes pages que l'*Andante sostenuto*, chanté par Raïm au premier acte : *Tu sais trop bien lire en mon âme*, — l'effet orchestral peignant la course du cheval (p. 39 de la partition pour piano), qui se représentera à diverses reprises et a beaucoup d'analogie avec celui imaginé par Berlioz dans la *Course à l'abîme* (*Damnation de Faust*) — la phrase de Raïm, soutenue par le violon solo : *Oui, je l'emporterai tout embaumé*, — au deuxième acte, l'air si plein de tristesse de Djelma : *Jour fatal*, — la phrase chaleureuse dite superbement par Mme Héglon (Ourvaçi) : *Garde-toi d'offenser la déesse*, — le chœur gracieux accompagné par les harpes en *staccati*, rappelant le faire habile de Gounod : *Voici les fleurs*, — le chœur dansé, dans un mouvement *moderato : Cueillez les lotus*, — et le beau chant de Djelma : *Est-ce toi dont je sens la divine présence*, que viennent soutenir très heureusement, dans la conclusion, les voix à bouche fermée et pianissimo, — puis les *divertissements*, parmi lesquels se distingue surtout l'*Andante* confié aux violons et soutenu par les *pizzicati* des cordes, — et enfin, au troisième acte, la superbe invocation à Brahma qui est la page maîtresse de l'œuvre ?

Avec des artistes tels que Mmes Caron, Héglon, MM. Renaud, Saléza, Dubulle et Douailler, l'interprétation de *Djelma* est hors pair. Saléza s'est taillé un grand succès dans l'invocation de Brahma au troisième acte; Mme Héglon, dans le rôle d'Ourvaçi, est absolument remarquable ; c'est une artiste qui par la beauté de sa voix, par sa merveilleuse entente du drame, est en train de prendre une des premières places à l'Académie nationale de musique. M. Dubulle joue et chante fort bien le rôle de Kairam. Quant à Mme Caron et à M. Renaud, ils savent tout le bien que nous pensons de leur grand talent. L'orchestre, sous la direction de M. Mangin, a fort bien exécuté l'œuvre de Charles Lefebvre.

Hugues Imbert.





M. THÉODORE REINACH
ET
L'HYMNE A APOLLON

Nous recevons de M. Th. Reinach, président de la Société des Etudes grecques, la lettre suivante :

A Monsieur le directeur du *Guide Musical*.

Paris, 7 juin 1894.

Monsieur le Directeur,

Quoique j'aie pour principe de ne pas répondre à toutes les inexactitudes qui s'impriment au sujet de l'*Hymne à Apollon*, — cela me donnerait trop d'ouvrage, — je crois devoir faire une exception en faveur du dernier article paru dans votre estimée Revue, tant à cause de l'importance de sa publicité qu'en raison du nom dont cet article est signé.

Je laisse de côté vos appréciations sur le compte des « facétieux critiques » qui ont osé comparer l'hymne grec à un certain air de Wagner : ceci est une affaire de goût, de sentiment personnel, qui ne prête pas à la discussion. Permettez-moi seulement de vous dire que les personnes qui, à mon exemple, ont hasardé ce rapprochement l'ont strictement limité au seul élément sur lequel il pouvait porter, à savoir la mélodie. Dès lors, je ne vois pas en quoi le caractère « rudimentaire » de l'art musical des Grecs, — c'est-à-dire de leur harmonie et de leur instrumentation, — peut enlever quoi que ce soit à la justesse de cette comparaison entre une mélodie pure et une autre mélodie pure, l'air du pâtre pour cor anglais *solo* au troisième acte de *Tristan*.

J'arrive aux trois critiques que vous adressez à l'arrangement de l'hymne tel que l'a entendu et applaudi le public bruxellois.

En premier lieu, vous ne voulez pas que je loue « l'ingénieuse et savante restitution » (les guillemets sont de vous) de l'accompagnement par M. Gabriel Fauré, sous prétexte que j'aurais avoué dans la même phrase que la science n'avait aucune indication sur la façon dont se pratiquait l'accompagnement des mélopées grecques. Il y a là, Monsieur, une inexactitude matérielle. Ayant pris le soin d'écrire entièrement ma conférence, je suis en mesure de reproduire mot pour mot la phrase que j'ai prononcée à ce sujet. La voici : « Le poète évoque le doux son de la flûte et de la cithare accompagnant les chants pieux. C'est cet accompagnement, omis sur la pierre, que nous avons prié M. Gabriel Fauré de *suppléer* : tâche délicate qui ne pouvait être confiée à des mains plus habiles et plus respectueuses ». Vous êtes trop

familier avec les nuances de la langue française pour ne pas sentir toute la différence entre cette rédaction et celle que m'attribue votre acticle. Il n'est point question d'une « restitution », encore moins d'une « restitution savante », — M. Fauré ne s'est jamais piqué d'archéologie, — mais d'un supplément nécessaire, d'une sorte d'encadrement ou d'habillement sans lequel l'*Hymne de Delphes* ne pouvait être présenté au public. Cet accompagnement est habile, — tout le monde en est tombé d'accord; il est respectueux, car il n'a pas nécessité le moindre changement aux notes certaines de la mélodie; enfin il est conforme, dans ses données générales, aux caractères bien connus de la musique antique. Nous savons, en effet, que la flûte, lorsqu'elle concertait avec la voix, exécutait souvent un chant indépendant et ne revenait à l'unisson que sur la cadence finale: si défectueuses que soient nos informations, je n'ai jamais professé là-dessus l'ignorance complète dont vous m'attribuez l'aveu.

Second crime : Nous nous sommes « permis » de répéter « une des strophes de l'hymne pour donner au morceau un semblant de symétrie nécessaire à nos habitudes modernes ». Tout d'abord, nos habitudes *modernes* n'ont point, que je sache, de semblables exigences : ce sont plutôt des habitudes *anciennes*. Ensuite, nous aurions bien été embarrassés de répéter « une des strophes » de l'hymne, puisque l'hymne n'a point de strophes. La vérité est tout simplement que le texte retrouvé s'arrêtait au milieu d'une phrase et qu'il eût été inadmissible d'en rester là dans une exécution publique, dans une tentative de vulgarisation. Il fallait de toute nécessité une conclusion. Au lieu de fabriquer cette conclusion de toutes pièces, nous avons, M. Fauré et moi, jugé plus sage, plus « respectueux », d'en emprunter les éléments au compositeur grec lui-même et de répéter textuellement, pour finir, une vingtaine de mesures déjà entendues. Ce qui subsiste de la *coda* originale prouve d'ailleurs que le caractère mélodique en était très semblable à celui de cette reprise : la cadence finale était certainement identique.

Jusqu'à présent, nous n'étions que « téméraires ou inconscients »; mais voici que nous devenons « hérétiques ». Notre hérésie a consisté « à enfermer les différentes périodes dans le cadre d'une mesure déterminée, cinq temps. » Or (c'est toujours vous qui parlez), il paraît « que les Grecs n'ont pas fait usage de la mesure... que c'est là une invention relativement moderne, déterminée par nos règles poétiques si différentes de celles des anciens Grecs ». J'en demande bien pardon à mon savant critique; mais s'il y a de l'hérésie quelque part, c'est assurément de son côté. Une vérité, en effet, sûre et certaine si jamais il en fut, c'est que le rythme, l'élément « mâle » de la mélopée, jouait dans la musique vocale des Grecs un rôle absolument prépondérant, qu'il n'y a point de rythme sans mesure, et que les mesures des Grecs, pour être plus variées que les nôtres, n'en étaient pas moins rigoureuses. Vous invoquez l'exemple du plain-chant, « récitatif syllabique non mesuré » : impossible de tomber plus mal, car c'est précisément en cela que consiste la différence capitale entre le plain-chant et la musique grecque : l'une était mesurée et l'autre ne l'est pas. Dans l'*Hymne à Apollon*, en particulier, la mesure à cinq temps, le rythme péonique, se continue d'un bout à l'autre sans la moindre irrégularité, sans la plus légère déviation, et, plus la mesure sera fidèlement observée, plus l'exécution de l'hymne sera parfaite et se rapprochera des conditions de l'exécution antique. Tout cela est connu — ou devrait être connu — de tout le monde, surtout dans le pays où M. Gevaert a élevé à la musique des Grecs un monument d'une science aussi profonde qu'exacte et ingénieuse.

En définitive, que reste-t-il des critiques positives formulées contre notre restitution musicale? La preuve de quelques défaillances dans votre mémoire et de quelques lacunes dans votre érudition. On pourra, sans aucun doute, apprécier autrement que je ne l'ai fait le caractère esthétique de « cette complainte du bon vieux temps »; on pourra suppléer autrement les notes qui manquent sur la pierre et y adapter une instrumentation plus simple ou plus compliquée : mais il ne devrait être permis à personne de qualifier de peu fidèle et de « fantaisiste » une interprétation sérieuse, consciencieuse, fondée sur des études prolongées et qui a reçu jusqu'à présent l'approbation de tous les musicologues compétents. C'est contre une appréciation semblable, émanant d'un critique dont nul n'estime plus que moi le savoir et le talent, que j'ai cru devoir protester : votre courtoisie m'accordera sans peine l'insertion de cette protestation, sans que je la réclame de votre équité.

Recevez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments de haute distinction.

THÉODORE REINACH.

M. Théodore Reinach voudra bien me permettre de répondre à mon tour quelques mots à sa très aimable lettre. Il lui est facile de me prendre en défaut en m'opposant le texte même de sa conférence. Ce texte, je ne l'avais pas sous les yeux; j'ai cité de mémoire, et si je me suis trompé d'une nuance, je suis persuadé que ni M. Reinach, ni M. Gabriel Fauré, que je tiens pour l'un des plus parfaits musiciens de France, ne voudront voir rien de désobligeant pour eux dans cette erreur. Si j'ai parlé « d'hellénisme de convention » à propos de la façon dont l'*Hymne à Apollon* nous était présenté, je n'ai point entendu formuler par là une critique personnelle soit contre le traducteur de l'hymne, soit contre M. Gabriel Fauré. Cela voulait dire tout uniment qu'à mon sens le

revêtement harmonique et instrumental donné par M. Fauré à l'hymne retrouvé à Delphes est purement conjectural. M. Reinach a beau dire qu'il est conforme, dans ses données générales, au caractère *bien connu* de la musique antique, cela ne nous suffit pas, car si le *caractère* de la musique antique est, en effet, bien connu par les traités d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien, d'Alypius, par les fragments de Plutarque sur la musique, etc., etc., il s'en faut que nous soyons aussi bien renseignés quant à la *forme* de cet accompagnement. Or, c'est là justement le point épineux. Quel était le dessin de ces chants qui concertaient avec la voix : étaient-ils de véritables contre sujets dans le sens de notre musique polyphonique? Etait-ce de simples imitations, ou des figures d'ornement comme on en rencontre dans la musique du moyen âge? Dans quel rapport harmonique se trouvaient ces chants vis-à-vis de la mélodie? En dehors de la tierce, de la quarte, de la quinte et de l'octave, les Grecs connaissaient-ils et possédaient-ils les associations, combinaisons, renversements, enchaînements d'accords qui nous sont habituels? Sur tout cela plane jusqu'à présent le plus sombre mystère. Il n'y a même pas une certitude absolue quant à la tessiture et à l'accord des instruments d'accompagnement et particulièrement des instruments à cordes pincées. Bref, ainsi que je l'indiquais dans mon compte rendu, nous nous trouvons, au regard de la pratique, dans la situation du musicien de l'avenir qui aurait à reconstituer, par exemple, avec le fameux thème initial, tout le premier mouvement de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, si la partition venait à en être perdue. Il n'y a, pas certes, de la faute de M. Reinach si l'archéologie musicale n'est pas mieux renseignée; je souhaite ardemment, et autant que lui, qu'un jour les marbres enfouis sous le sol de l'Attique ou les papyrus enfermés dans les tombes d'Egypte nous rendent la musique antique dans sa totalité. En attendant, je constate avec tristesse l'absence de données suffisamment claires et précises pour risquer dès à présent une restitution même approximative. L'harmonisation de M. Gabriel Fauré est essentiellement moderne, si moderne que c'est elle qui me semble avoir induit M. Reinach en des rapprochements hasardés de la mélopée de l'hymne apollonien avec la mélodie du pâtre de *Tristan*.

En ce qui concerne la *mesure*, M. Th. Reinach se méprend également sur la portée de mon observation. En disant que les Grecs, fort probablement, ne connaissaient pas la *mesure*, j'entendais parler de notre *système moderne ;* c'est ce que toute la phrase indique. Je n'ignore pas que les Grecs aient eu un chant mesuré; mais que leur mesure fût conforme à la nôtre, c'est ce qui, jusqu'ici, n'a pas été démontré. Si les beaux travaux de Gevaert et de Westphal (1) sur la rythmique des Grecs ont révélé de nombreux et saisissants rapports entre la théorie rythmique des anciens et la nôtre, ils n'ont pas établi jusqu'ici la concordance absolue entre notre façon moderne de *compter* et celle des Hellènes. On n'est même pas d'accord complètement sur le sens à donner aux termes techniques dont se sert Aristoxène; Westphal admet que le mot *pous* signifie tantôt chez lui *pied*, tantôt *mesure*. Doù il résulte, qu'en maint endroit on n'est pas certain de la traduction exacte du texte et que selon que tel ou tel sens est adopté, la théorie d'Aristoxène change complètement.

En somme, il serait peut-être préférable, à propos de la musique grecque, d'employer le mot *mètre* au lieu du mot *mesure*, la mesure des Grecs étant calquée sur les *mètres* de leur langue et de leur poésie, qui était essentiellement *rythmique*, alors que la plupart des langues modernes ne le sont point. De là, chez nous, la nécessité de la rime, qui a été un des éléments ayant servi à former notre rythmique vocale et notre système de *mesures*. Chez les Grecs, ce sont les *mètres* du vers qui constituent la véritable mesure; sur ce point, il n'y a pas l'ombre d'un doute ni d'une controverse. Il n'est pas moins certain que ces mètres ne correspondent pas exactement à nos mesures modernes. Tel est le cas particulier du mètre péonique dans lequel est écrit l'*Hymne à Apollon*. On l'assimile à notre mesure à cinq temps, qui est un rythme *faux*. La façon dont ce rythme ou cette mesure péonique est expliquée par Aristoxène laisse beaucoup à désirer. M. Th. Reinach, cependant, n'a pas hésité à employer d'un bout à l'autre de l'hymne notre mesure à *cinq temps*, mieux que cela : il en recommande l'exécution rigoureuse, d'un bout à l'autre de l'hymne. J'ignorais, au moment où j'écrivais mon compte rendu de son intéressante conférence, qu'il était sur ce point en contradiction absolue avec M. Nicole, savant musicien suisse établi à Athènes et qui, aidé des lumières de M. Homolle, directeur de

(1) J'ai publié ici même, il y a quelque dix ans, une analyse détaillée du remarquable travail de Westphal sur la rythmique d'Aristoxène. Je crois même avoir été le seul, en Belgique et en France, à signaler cet important ouvrage.

l'Ecole d'archéologie française à Athènes, a, lui aussi, donné une traduction en notation moderne du fragment d'hymne retrouvé à Delphes. Or, M. Nicole se trouve tout à fait d'accord avec moi, quant au choix de la mesure à cinq temps. Il fait remarquer « que cette mesure enlève tout le caractère de l'hymne » et ce qui est plus grave, « qu'elle coupe des phrases en deux. » Il ne pense pas que les temps se battaient exactement comme on le fait aujourd'hui, mais que les mesures étaient allongées ou resserrées selon le dessin de la phrase ou les nécessités de la déclamation lyrique. Il cite Alypius d'après lequel la musique vocale n'avait pas de signe de durée et se réglait sur les paroles. « C'était plutôt un récitatif qu'un chant mesuré ». Je n'ai pas dit autre chose.

Ce ne sont pas les seules observations de M. Nicole à l'endroit de la traduction de M. Th. Reinach. Cette transcription lui semble écrite sur un ton beaucoup trop élevé pour être chantée. M. Nicole a fait une transcription conforme à celle de M. Reinach pour la ligne mélodique, mais écrite une quarte plus bas et en forme de déclamation. Le *Journal de Genève*, auquel M. Nicole a communiqué ses observations, nous apprend que son compatriote a fait une conférence à Athènes où il appuie de raisons techniques les objections qu'il oppose à la version de M. Reinach. Il serait intéressant que cette conférence fût publiée, comme aussi la version musicale de M. Nicole.

Je n'insisterai pas sur l'explication que M. Reinach nous donne aujourd'hui de la *coda* ajoutée par lui à la mélodie de l'hymne. Cette explication, autant que je me souviens, n'avait pas été donnée dans sa conférence. Qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas de strophe dans l'hymne, mon observation à ce sujet n'en était pas moins fondée. Je veux bien que cette restitution ne soit pas absolument fantaisiste; mettons qu'elle est simplement conjecturale. Moyennant quoi, M. Th. Reinach voudra bien reconnaître que si j'ai formulé quelques réserves au sujet de ses conclusions, ces réserves n'étaient pas simplement le résultat de défaillances de mémoire ou de lacunes d'érudition.

Il ne suffit pas d'affirmer que la version qui nous a été donnée a reçu l'approbation de tous les musicologues compétents. Il y a, en effet, des raisons de croire qu'elle n'est pas si absolument incontestée que le pense M. Th. Reinach. Je n'ai, personnellement, aucune compétence pour trancher la question, mais je n'ignore pas où se trouvent les points contestables et il faut croire que j'ai touché juste, puisque ce sont ceux justement qui sont déjà controversés par M. Nicole, en attendant d'autres controverses.

M. KUFFERATH.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

C'est une évocation réellement charmante du passé qu'a suscitée Mme Colonne dans la séance où ont été entendues ses élèves, le 31 mai, à salle Pleyel, — Gluck, Lully, Mozart, — sans omettre l'*Hymne à Apollon*, qui est, aujourd'hui, de toutes les fêtes musicales! Il existe une sorte d'attendrissement à entendre ces belles pages des maîtres d'autrefois, surtout lorsque ces pages sont si merveilleusement exécutées! Elèves, mais elles sont déjà maîtresses elles-mêmes, la plupart des cantatrices que nous a présentées Mme Colonne, tant elles ont profité des leçons si intelligemment données par leur professeur. Voyez-la conduire sa petite phalange! Comme elle souligne toutes les intentions du maître, et cela sans gestes intempestifs, simplement et spirituellement! Aussi quels succès pour Mmes Jeanne Remacle, Mathilde Colonne, Dettelbach, Arnal de Serres, Mlles Marcella Pregi, Planès, Marguerite Mathieu, Marthe de Brolls!



A signaler, dans le concert du 24 mai, donné par la Société Guillot de Sainbris, le *Sanctus* et le *Benedictus* de la messe brève de Fernand Le Borne, le *Pardon breton* de Mlle C. Chaminade, le *Veni Creator* de L. Boellmann, les *Fêtes d'Hébé* de Rameau et des fragments de *Thésée* de Lully. Mais quelle chaleur dans cette salle de la Société d'horticulture!

Audition intéressante des œuvres de Th. Dubois, le 25 mai, à la salle Pleyel, sous la direction de Mme Tarpet-Leclercq, professeur au Conservatoire. Les plus jolies pièces pour le clavier du nouveau membre de l'Institut ont été fort appréciées.

Dernière audition de la Société d'art à la salle Pleyel, le dimanche 27 mai. On a beaucoup applaudi les *Etudes en forme de canon* (op. 56) de R. Schumann, la sonate pour piano et violon de Grieg (op. 8) et divers morceaux de MM. G. Hüe, Wormser, I. Philipp, A. Parent et H. Eymieu. Les bravos ont été aussi bien pour les œuvres que pour les interprètes, qui avaient noms : I. Philipp, Wormser, Hettich, Mmes Emile Herneau, G. Rémy, H. Frène et Mlle Antonia Pouget.

Signalons le concert donné le 23 mai, à la salle Erard, par les jeunes artistes américaines pianistes et violonistes, Blanche-Ogautha et Cora-Mathilde Vet, filles de M. C. M. Vet, correspondant du *New-York Musical Courier*. Leur talent a été fort goûté.



La nouvelle que nous signalions dernièrement concernant la section lyrique du Théâtre-Libre de M. Antoine se confirme pleinement. La chose s'organise régulièrement, et nous donnerons prochainement les détails de cette entreprise.



A la Comédie-Parisienne — ravissant petit théâtre de construction récente, — se prépare une saison d'opéra. On répète en ce moment *Dinah*, opéra de M. Edmond Missa, dont les rôles principaux seront tenus par MM. Engel, Manoury, Mmes Marcolini et Lambrecht.



On avait fait quelque bruit préalable, à propos de la reprise de *Roméo et Juliette* à l'Opéra : décors neufs et prise de possession du rôle de Juliette par Mlle Sanderson.

Les décors nouveaux sont la copie exacte des anciens, qu'a détruits l'incendie de la rue Richer.

Et Mlle Sanderson s'est montrée quelconque sans faire oublier ses devancières.

Rien à signaler.



Il est fort probable que M. Maurel chantera le rôle d'Iago dans l'*Otello* de Verdi, à l'Académie nationale de musique. Les autres rôles seront tenus par Mme Caron (Desdemone), Saléza (Otello), Héglon (Emilia) et Vaguet (Cassio).

Autres nouvelles de l'Opéra : On annonce pour le mois de décembre prochain la représentation de la *Montagne noire*, opéra en quatre actes d'Augusta Holmès. On parle aussi de la reprise de la *Farandole*, ballet de Théodore Dubois, et des études prochaines de *Hulda*, l'opéra de César Franck.



Le sympathique chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, M. Danbé, qui avait éprouvé des brûlures assez vives, chez lui, par suite de l'explosion d'une lampe à pétrole, est en excellente voie de guérison.



Chez Mme la comtesse de L..., entendu, l'autre soir, un jeune et intelligent chanteur, M. Buys, pourvu d'une belle voix et d'une excellente méthode; un brillant avenir lui semble réservé.



A la fin du mois se tiendra à Paris, par les soins de la Société Saint-Jean pour le développement de l'art chrétien, un congrès musical consacré à l'épineuse question de la restauration du plain-chant et de la musique sacrée. Les musiciens, auteurs ou maîtres de chapelle sont invités à envoyer au congrès le fruit de leurs réflexions, et leur opinion sur le grave débat qui s'agite entre les partisans des différentes méthodes préconisées. Les théories de Dom Pothier seront exposées, les éditions Pustet, de Ratisbonne, seront mises en cause, ainsi que les décrets de la Congrégation des Rites accordant le privilège à l'éditeur allemand.

Ce congrès empruntera un caractère particulièrement intéressant du chef de ces discussions, où les plus pures préoccupations d'art alterneront avec de secondaires compétitions commerciales et internationales, ainsi qu'il ressort de la campagne menée depuis quelques mois par une grande partie de la presse religieuse (et aussi politique) française contre le monopole accordé par Pie IX à M. Pustet, de Ratisbonne. Ce monopole, comme on sait, consiste dans l'exclusif privilège de la fourniture des livres choraux aux églises, et cela pour une durée de trente ans. Comme il est question de renouveler ce privilège, des éditeurs français protestent au nom de leurs intérêts méconnus, soutenus, mais pour des raisons d'ordre artis-

tique, par un groupe de musicologues qui repoussent l'édition de Ratisbonne comme défectueuse et non conforme à la vraie tradition.

Nous ne nous prononcerons pas dans une question aussi délicate, mais nous tiendrons nos lecteurs au courant.

Le congrès sera terminé par l'audition des Chanteurs de Saint-Gervais et de la maîtrise du séminaire de Versailles (pour le chant grégorien).



Croisé, rue de la Paix, Franz Servais, promenant sa gravité fluviale au soleil de midi.

— L'*Apollonide?* J'attends, je ne suis pas pressé. L'audition d'un fragment de mon œuvre à l'Opéra, voici déjà quelque temps, avait été favorable, malgré de fâcheuses circonstances. Voulant donner idée de l'instrumentation, on ne mit à ma disposition qu'un ignoble piano bon pour accompagner le *Trouvère,* — ici, une esquisse du geste guitarisant des célèbres battements soutenant le *Miserere*. — Non certes, les pianos de l'Opéra ne sont pas en rapport avec la magnificence du monument.

Depuis cette audition, j'attends, mais sans impatience. Je sais qu'un des directeurs de l'Opéra désirerait un examen plus approfondi de mon *Apollonide*. D'autre part, l'éditeur de la grande partition me sollicite de faire publier la réduction — achevée — piano et chant. Mais je ne fais aucune démarche.

De plusieurs côtés, en province, on me demande mon drame lyrique; je le refuse.

J'ai mis quinze ans de ma vie d'artiste dans mon œuvre. Dès lors, je ne veux qu'une exécution parfaite ou rien.

— Mais Bruxelles?

— Médiocre, en dessous du médiocre. Je n'y trouverais pas d'abord les interprètes qu'il me faut; ensuite, en ces derniers temps, on en est venu, à Bruxelles, à ne plus savoir distinguer ni apprécier le bon; on goûte plutôt la médiocrité.

— Reste alors la possibilité d'une exécution sur une scène allemande?

— Peut-être. J'y ai parfois pensé, et en ai même parlé à mon ami Félix Mottl, qui, en plus de la garantie d'une interprétation musicale et dramatique hors ligne qu'il m'assurerait, est un traducteur excellent ainsi que l'atteste sa récente version allemande des *Troyens*.

Mais, en conclusion, je ne suis pas pressé! ajoute philosophiquement le compositeur, que nous laissons à sa flânerie imperturbable, en lui souhaitant, quand même, exécution bonne et proche.

M. R.

BRUXELLES

En appelant M. Gustave Huberti à la direction de l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek, le conseil d'administration de cet établissement avait en vue l'organisation d'un cours permanent de chant d'ensemble qui n'existait pas sous la direction précédente.

L'école susdite était naguère une sorte d'antichambre du Conservatoire royal de Bruxelles, où M. Henry Warnots préparait, avec le talent consciencieux qu'on lui a toujours reconnu, les élèves de son cours de chant individuel. L'ensemble vocal n'était que l'exception, et, sauf en des occasions extraordinaires, il n'en était question qu'à l'époque où avait lieu la distribution des prix décernés dans les concours annuels.

Aujourd'hui, c'est le chant d'ensemble qui est le but principal vers lequel tend l'enseignement de l'école. M. Huberti dirige personnellement la classe d'ensemble vocal, et il met tous ses soins à former des élèves capables de mettre en pratique les leçons de solfège et de chant qui leur sont données par le corps professoral.

Bien qu'elle soit toute récente, l'intelligente innovation apportée au programme des études porte déjà des fruits. On a pu en juger, dimanche dernier, à l'audition donnée, à la Grande-Harmonie, par le cours de chant d'ensemble de l'Ecole de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek, avec le concours du Club symphonique, sous la direction de M. G. Huberti. Les chœurs ont chanté, avec beaucoup d'assurance et un parfait ensemble, d'anciennes chansons disposées pour voix mixtes par M. F.-A. Gevaert et d'autres pièces vocales traduites par M. L. de Casembroot. Accompagnées par les instruments du Club symphonique, les voix jeunes et fraîches du cours d'ensemble ont interprété la *Vierge à la Crèche*, de C. Franck; une œuvre inédite de M. G. Huberti, *Boerenkermislied*, sur des paroles de M. E. Hiel, présentant une suite de couplets variés d'un tour mélodique fort agréable et d'une exécution très pittoresque; enfin, pour finir, deux frag-

ments importants de l'oratorio *Lucifer* de Peter Benoit. Ces derniers, bien qu'étudiés avec soin, ne pouvaient prétendre à l'effet que doit produire un ensemble où tous les instruments de l'orchestre sont appelés à prendre part. Le Club symphonique ne possède pas les éléments voulus pour produire la sonorité désirable. Son quatuor d'archets, renforcé de quelques bonnes recrues, s'est néanmoins risqué à l'exécution du *Concerto grosso* (n° 3 *mi* mineur) de Hændel, d'un air de la Suite en *ré*, de J.-S. Bach, et de la suite dans le style ancien : *Aus Holberg's Zeit*, de Edv. Grieg.

Il y a là en perspective beaucoup de bonnes promesses que l'activité, la science et l'autorité de M. G. Huberti conduiront, nous en sommes assuré, à des réalisations futures dictées par le plus sérieux souci de l'art.

M. Gevaert, qui assistait à cette intéressante matinée, n'a pas marchandé ses éloges au chef de l'école ainsi qu'à ses jeunes collaborateurs.

E. E.

⚜

M. et Mme Ferdinand Kufferath, parents de notre directeur, ont célébré, le 8 juin, leurs noces d'or. A cette occasion, M. Léon Soubre avait eu la délicate attention d'organiser, avec le concours d'un groupe d'élèves des classes de chant de Mme Cornélis-Servais, l'exécution d'un certain nombre de compositions religieuses du jubilaire, pendant la messe basse qui a été dite à l'église de Saint-Josse-ten-Noode. M. Soubre a fait exécuter notamment un *Kyrie*, l'*Ave Maria* et le *Laudate Dominum*, et il a joué sur le grand orgue une fugue manuscrite du maître.

De toutes parts, Paris, Londres, Berlin, Anvers, Utrecht, Francfort, Cologne, des lettres, des télégrammes de félicitations et des envois de fleurs ont été adressés à l'éminent professeur du Conservatoire et à sa digne épouse. Citons notamment les lettres de Son Altesse Royale Mme la comtesse de Flandre, de Mme Clara Schumann, de J. Brahms, de Grimm, de J. Van Riemsdyck, du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, des professeurs du Conservatoire royal, des dames du couvent de Berlaymont, etc.



CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — Le Wagner Verein a clos dignement la saison musicale, en exécutant, sous la direction de M. Viotta, des fragments de *Parsifal* au Théâtre du Parc, avec le bel orchestre du Concertgebouw et des solistes allemands. Il ne m'a pas été possible d'assister à ce concert, mais les critiques d'Amsterdam, dignes de foi, en ont dit le plus grand bien.

Pendant la saison d'été, Amsterdam n'aura que les concerts hebdomadaires du Concertgebouw qui, à l'instar du Waux-Hall de Bruxelles, se donnent dans le superbe jardin de l'établissement et qui, en cas de mauvais temps, ont lieu dans la salle de concert. Ces concerts sont dirigés par M. Gottfried Mann, qui a succédé comme second chef d'orchestre du Concertgebouw à M. Renard, décédé subitement il y a quelques mois. C'est un excellent musicien, compositeur de talent, qui fait aussi de la critique dans plusieurs journaux. M. Mann a été pendant quelques années directeur de l'orchestre communal de la ville de Leyde et y était très estimé.

L'Opéra-Néerlandais, qui, pendant de longues années, a pu se soutenir sous la direction de M. de Groot, est en pleine révolution. Le chef d'orchestre, M. van der Linden, dont on a exécuté un opéra, le *Siége de Leyde*, à Anvers, et le régisseur, M. Saalborn, ont résilié leur engagement en déclarant une guerre à outrance à M. de Groot, dont l'ignorance musicale et l'incapacité complète étaient devenues proverbiales. Ils ont l'intention de former eux-mêmes une troupe d'opéra néerlandais, et ils se sont assurés déjà du concours de MM. Arelio et Pauwels, les seuls pensionnaires de talent que possédât M. de Groot et pour lesquels ils payeront les dédits stipulés par contrats.

Malgré la formidable opposition qui se lève contre lui, M. de Groot continue à payer d'audace; il poursuit son exploitation et fait même construire une nouvelle salle de spectacle au palais de l'Industrie. Toute cette affaire amuse beaucoup le public essentiellement badaud d'Amsterdam, et, franchement, il y a de quoi rire.

La prochaine saison datera dans les annales théâtrales d'Amsterdam, car elle commencera par l'inauguration du nouveau théâtre communal, dont on dit le plus grand bien. Le bâtiment est monumental et la salle de spectacle est magnifique. Si l'acoustique répond à l'attente, ce théâtre, qui était une nécessité à Amsterdam, pourra rendre de grands services. C'est le Nederlandsch Tonneel qui a pris le bâtiment à ferme pour plusieurs années, et tous ceux qui voudront y jouer ou y donner des représentations devront s'adresser à M. W. Stumpff, l'administrateur ; en dehors de la Comédie Néerlandaise, on dit que M. Mertens, pour l'Opéra-Français de La Haye, et le Wagner Verein se sont déjà entendus avec lui.

Le Chœur *a capella* dirigé par M. Daniel de Lange poursuit une tournée triomphale en Angleterre et vient d'obtenir, à Londres surtout, un succès d'enthousiasme. On assure même que la Reine a exprimé le désir de l'entendre au château de Windsor.

A bientôt le festival de la Société pour l'encouragement de l'art musical à Utrecht, qui promet d'être d'un intérêt tout exceptionnel.

INTÉRIM.



ANVERS. — L'art musical n'a pas été jusqu'ici un des attraits de notre Exposition. On est unanime à constater le déplorable effet qu'a produit le deuxième concert extraordinaire, donné dernièrement pour un auditoire d'environ trois cents personnes. Il faut bien le dire, le répertoire de ces concerts symphoniques est d'un intérêt médiocre, et, si nous admettons que les solistes : Mme Fischer-Sobell, une pianiste au doigté délié, et M. Fischer, un ténor au phraser net, soient des artistes fort estimables, nous n'y voyons guère de quoi attirer le public exceptionnel d'Exposition.

Disons deux mots des morceaux symphoniques entendus au dit concert. Deux morceaux de la jeune école française : *Polonaise héroïque*, de Th. Ritter, et *Espana*, de Chabrier. Si l'idée fait absolument défaut dans ces deux pages symphoniques, les auteurs y font, par contre, un étalage d'effets les plus divers et les plus bruyants. *Espana*, notamment, exécuté par un orchestre de cent musiciens à peine, faisait dans l'immense salle des fêtes un tapage étourdissant. Nous nous rappelions avec regret les quinze cents personnes qui ont exécuté avec une homogénéité parfaite et une sonorité toujours agréable la cantate de Benoit, lors de l'ouverture de l'Exposition. Quelle compréhension des effets à produire; et quelle sobriété dans l'emploi des instruments, pourtant, dans cette œuvre d'une conception si grandiose!

Puisque nous citons, au passage, ce remarquable artiste, arrêtons-nous un instant à l'une de ses dernières innovations : la musique adaptée aux exercices de gymnastique, dans le but de donner aux mouvements une impulsion morale directe, qu'aucun commandement technique ne saurait produire. Le gymnaste ressent les vibrations de la musique et ses mouvements en deviennent plus souples, plus élégants.

A la fête de gymnastique qui aura lieu le 13 courant, deux séries d'exercices seront exécutées, pour lesquelles le maître flamand a composé une musique toute spéciale.

L'innovation en question ouvre aux conceptions de ce genre un vaste champ; aussi Benoit songe-t-il à faire un cours de musique complet pour les exercices gymnastiques, avec chœurs pour les groupes qui ont cessé de travailler, etc.

Le concert de dimanche dernier, à l'Harmonie, offrait le double attrait d'un violoncelliste parisien et d'un compositeur norvégien. M. A. Leroy est un exécutant très habile et qui a fait grand plaisir. Le jeune artiste a notamment rendu l'admirable concerto de Lalo avec une belle entente des nuances et une grande pureté de son. Remercions-le surtout de nous avoir fait entendre une œuvre de réel mérite.

Nous ne pouvons pas dire autant de bien de M. G. Borch. Si, comme chef d'orchestre, il a montré de l'aisance et une certaine routine, nous trouvons qu'il a grand tort de produire, trop vite, des œuvres non encore mûries et où la note personnelle fait défaut. Appartient-il du reste à l'école scandinave et sent-on dans ses œuvres l'influence de son premier maître, Ed. Grieg? Ni la *Gavotte*, d'une banalité désespérante, ni l'*Ouverture*, aux formes peu arrondies, mais où se révèlent de réelles qualités de symphoniste, ne sont faites pour justifier le titre de « compositeur norvégien ». Abandonner ce titre, lorsqu'on se sent irrésistiblement attiré vers l'école Massenet, serait plus juste.

A. W.



DIJON. — Le Conservatoire a fêté samedi (19 mai), dans une véritable représentation de gala, son vingt-cinquième anniversaire. On a fait pour cela ce qu'il convenait de faire, en appelant à concourir à cette mémorable solennité, tous ceux qui, s'inspirant des leçons de leurs excellents maîtres, ont porté haut, durant cette période, le renom artistique de notre école de musique.

Un grand concert a été donné avec le concours de M. Henri Berthelier, premier violon solo de l'Opéra de Paris; de Mlle Lucie Jusseaume, premier prix de piano du Conservatoire de Paris, Mme Charlotte Vormèse, premier prix de violon du Conservatoire de Paris, Mme Fernand Dubois, lauréate du concours d'opéra comique de Paris; M. Barthel, premier prix de hautbois du Conservatoire de Paris, enfin M Feuillard, violoncelle solo des Concerts d'Harcourt, tous anciens lauréats et élèves du Conservatoire de Dijon. En voyant acclamer ces artistes aujourd'hui arrivés, le directeur du Conservatoire, M. Lévêque, et ses professeurs avaient le droit d'être fiers du résultat de leurs efforts.

Tout a concouru, d'ailleurs, à rendre cette soirée particulièrement attrayante. Dans la partie symphonique du concert jubilaire, figuraient des maîtres consacrés par le temps, tels que Rameau, le père de la musique française, dont Dijon est fière à juste titre d'être le berceau, et le grand Beethoven; la musique moderne était représentée par des compositeurs contemporains comme Saint-Saëns, Massenet, Lenepveu et Th. Dubois, le nouveau membre de l'Institut. Cette partie où l'orchestre a tenu magistralement sa place, était digne de l'excellente école musicale de Dijon et de la solennité dont elle devait singulièrement rehausser l'éclat.

La symphonie en *ut* mineur de Beethoven, les fragments de *Castor et Pollux* de Rameau, magistralement conduits par M. Lévêque, ont été exé-

cutés de la manière la plus brillante, avec un ensemble rare et un réel souci du style et des nuances. On a entendu ensuite et non moins applaudi les *Scènes villageoises* de Th. Dubois et des fragments de *Thaïs* de Massenet, du *Déluge* de Saint-Saëns et de *Jeanne-d'Arc* de Lenepveu, enfin, un mouvement d'un trio de Saint-Saëns.

Pendant l'entr'acte de cette belle soirée, les artistes, les professeurs et les élèves du Conservatoire de Dijon ont offert à leur directeur, M. Lévêque, un magnifique bronze d'art, en souvenir du vingt-cinquième anniversaire de cet établissement et en reconnaissance des services rendus par l'éminent virtuose et l'excellent artiste.



DRESDE. — Depuis le commencement du mois, les deux théâtres royaux ont leurs représentations à l'Opéra. Il en sera ainsi jusqu'en juillet, de même que pour tout le mois d'août, après les vacances, dont la durée ne dépasse pas quatre semaines. La direction répond aux vœux de tous les étrangers encore à Dresde, en annonçant les *Nibelungen* du 13 au 21. Avec quel ténor? Aussitôt après le départ de M. Gerhäuser, engagé prudemment d'avance (1896), M. Gritzinger, qui devait chanter *Tannhæuser*, a résilié son contrat. Comment traverser cet intervalle? Heureusement que M. Gudehus, de Berlin, reste dévoué à son ancienne scène. Les *Noces de Figaro* ont eu lieu malgré l'indisposition de Mme Wittich. C'est Mlle Leisinger, de Berlin, qui l'a remplacée. Seulement, au lieu de nous présenter une comtesse fine, spirituelle, vraie Rosine, elle nous a servi une femme éplorée, sans charme, à laquelle sa camériste Suzanne (Mlle Téléky) est cent fois préférable. M. Perron, excellent Escamillo, conserve toujours ses allures tragiques; aussi Figaro (M. Nebuschka) est-il stupéfait de voir son maître dans des dispositions si sombres.

Le bruit de la millième de *Mignon* est arrivé jusqu'ici; après une disparition, elle nous sera rendue sous la figure d'une jeune débutante fraîchement sortie du Conservatoire. L'intendance de Dresde est d'ailleurs plus secourable que telle autre d'une ville moins importante; ce que celle-ci élimine, celle-là le reçoit avec enthousiasme; c'est un moyen pour réaliser les économies que le congrès directorial de Stuttgart va peut-être consacrer.

Le monde artistique sera douloureusement affecté par la mort du baron de Kaskel, dont le père fut un des intimes de Meyerbeer. Lui-même s'intéressait sincèrement aux artistes, sa somptueuse maison leur était ouverte, et sa munificence était proverbiale. Que de réputations maintenant établies ont commencé dans ses salons! Que de jeunes artistes dont les yeux se tournaient avec espoir vers cette hospitalière demeure éprouveront une cruelle déception! C'est le plus bel éloge qu'on puisse faire de cet homme de bien.

ALTON.



NOUVELLES DIVERSES

Le théâtre de Munich vient de donner une reprise de *Lohengrin* qui fait quelque bruit en Allemagne. On sait que cette œuvre est également, et pour la première fois, au répertoire de Bayreuth, cette année. Depuis quelque temps déjà, on travaillait à Bayreuth à préparer la mise en scène nouvelle de la légende du chevalier au Cygne, conformément aux notes laissées par Wagner. Celui-ci indique le xe siècle comme l'époque où se passe l'action. Or, la mise en scène que l'œuvre a toujours eue, depuis la première à Weimar, est du XIIIe. Il a fallu faire des recherches minutieuses pour reconstituer le costume, l'armement et l'architecture. Or, il paraît que l'une ou l'autre des personnes chargées de ces recherches a communiqué à la régie de Munich les résultats de son travail, et c'est ainsi que le théâtre de la capitale bavaroise a pu, la semaine dernière, donner un *Lohengrin* en nouveaux costumes, deux mois avant Bayreuth. On s'est naturellement ému à Bayreuth de cet acte de mauvais gré, qui tendait évidemment à accaparer pour le théâtre de Munich la curiosité qu'excitait la mise en scène de Bayreuth dans le monde des théâtres et des artistes. Nous pensons, toutefois, qu'il ne faut pas s'exagérer les conséquences de cette concurrence déloyale. Munich, malgré tous les efforts de son directeur général M. Possart, n'atteindra jamais à l'idéale perfection des représentations bayreuthoises. Et il suffira de se rappeler ce qu'ont été, l'année dernière, les exécutions qu'on y a données. Elles étaient certes meilleures que celles du théâtre de la Monnaie et de la plupart des théâtres secondaires d'Allemagne, mais n'ont pas, dans leur ensemble, donné l'impression d'art si complète et si absolue des exécutions de Bayreuth.

Les fêtes commémoratives à la mémoire de Hans de Bulow se multiplient en Allemagne. Jeudi dernier, le Bach-Verein de Heidelberg en a donné une sous la direction de Félix Mottl, retour de Londres.

A part les préludes de Liszt, la marche funèbre de l'Héroïque et le prélude de *Tristan*, suivi du Liebestod chanté par Mlle Mailhac, le programme était composé d'œuvres de Hans de Bulow pour orchestre, chœurs, piano et chant solo.

L'empereur Guillaume II vient de conférer la commanderie de la Couronne de Prusse au célèbre maestro italien Sgambati.

Cette distinction honorifique donnée rarement aux artistes prouve de quelle estime le compositeur italien jouit en Allemagne.

Ses belles compositions symphoniques figurent, du reste, très souvent dans les programmes des grands concerts de l'étranger. Rappelons aussi que M. Sgambati est, depuis plusieurs années déjà, membre correspondant de l'Institut de France.

L'Opéra royal de Pesth a donné à la fin du mois dernier, deux nouveautés du crû: un opéra et un ballet. L'opéra a pour compositeur M. Rodolphe Raimann, chef d'orchestre du théâtre que le comte Esztherhazy entretient dans son château de Tata. Le texte est pris du célèbre poème de Tennyson : *Enoch Arden*, et le traducteur, M. Antoine Rado, ya fait valoir tous les charmes d'un des récits les plus touchants et les plus poétiques de la littérature universelle. La musique, qui dénote beaucoup de talent et une grande habileté dans l'instrumentation, a obtenu un succès complet. Le ballet est de M. Poldini, il est intitulé l'*Aurore boréale*. L'action se passe en Groenland, dont les femmes sont censées être fort charmantes, et présente des innovations extrêmement ingénieuses dans l'art de la danse et du costume. Le public a fait un accueil très chaleureux à ce ballet.

Plusieurs journaux allemands ont annoncé que M. Ed. Lassen avait pris sa retraite de maître de la chapelle du grand duc de Saxe-Weimar et qu'il ne conservait que la direction des concerts de la Cour. Renseignements pris à Weimar, cette information est inexacte, et elle semble reposer sur un malentendu. Ce n'est pas M. Ed. Lassen, mais M. Richard Strauss qui prend sa retraite et quitte Weimar pour devenir chef d'orchestre du théâtre royal de Munich.

Nous avons parlé déjà à plusieurs reprises des fêtes qui s'organisent à Mons pour le troisième centenaire de Roland de Lassus. Le programme complet de ces fêtes vient de paraître. Elles auront lieu les 23, 24 et 25 de ce mois.

Le Conservatoire de Mons exécutera pour la première fois, le 23, à 2 1/2 heures, au manège de cavalerie, une cantate de circonstance, *Roland de Lassus*, écrite par M. Jean Van den Eeden sur un poème de M. Hippolyte Laroche. L'orchestre et les chœurs, formant un ensemble de 1,000 exécutants, seront dirigés par l'auteur. Les solistes seront M[lles] Milcamps et De Cré, MM. Moussoux et Pieltain.

Le programme porte en outre les ouvertures de *Don Juan* et de *Coriolan*, la « Chevauchée des Walkyries », deux antiennes, trois chansons et un *Miserere* pour voix mixtes, orgue et quatuor, de Roland de Lassus.

Le lendemain, dimanche, grand concours de chant d'ensemble.

A 7 heures du soir, sur la Grand'Place, exécution populaire de la cantate de M. Van den Eeden.

Le lundi 25, seconde journée du concours, réservée aux divisions d'excellence et d'honneur.

C'est en vue de ce concours que M. J. Van den Eeden a écrit le double chœur à huit voix dont nous avons parlé à diverses reprises et intitulé le *Rêve*.

Le *Rêve* a paru chez MM. Schott frères, avec une traduction flamande de M. Antheunis et une traduction allemande de M. Reymont.

Les mêmes éditeurs ont publié, également dans les trois langues, le chœur de M. Auguste Vastersavendts, imposé en division d'excellence, la *Puissance de la musique*, description vocale à quatre parties sur un poème de M. N. Gillet.

Citons encore un chœur à huit parties, *Renouveau*, poésie de M. J. De Clève, musique de M. Ferdinand Hinnens, imposé en division d'excellence (Bruxelles, J.-B. Katto), et *Chanson d'amour*, chœur pour quatre voix d'hommes, paroles de M. J. De Clève, musique de M. Désiré Prys (Mons, O. Preumont).

Indépendamment de ces fêtes musicales, il y aura un cortège aux lumières, une réception à l'hôtel de ville par le bourgmestre de Mons et M[me] Sainctelette, un bal populaire, une exposition horticole et agricole.

Notre correspondant de Montréal nous apprend que M. Goulet, premier prix de violon du Conservatoire de Liège, vient de former à Montréal une association musicale sous le nom de « Club Schumann ». Le premier concert de la nouvelle société a eu lieu le 23 mai dernier, et il a obtenu le plus vif succès. Entre autres œuvres du maître de Zwickau, M. Goulet a fait exécuter la Quintette de Schumann, qu'on ne connaissait guère là-bas. Le violoncelliste du Club est M. Dubois, un gantois. On voit que nos compatriotes se signalent là-bas par leur zèle pour l'art sérieux. Félicitons-les !

Un journal italien publie l'annonce suivante : « Il y a à vendre un violon d'Antoine Stradivarius, daté de 1727. S'adresser à M. A. Paganini, 14, via Monforte, Milan. »

On annonce que le comte Géza Zichy, intendant de l'Opéra national de Budapest, très éprouvé par la mort récente de sa femme, a remis au ministre de l'intérieur sa démission de cette charge importante.

Une exposition de souvenirs de Liszt s'est ouverte à Weimar au Liszt-Museum, dans les premiers jours de juin.

On a réuni là tous les pianos du célèbre virtuose, ses manuscrits originaux, les divers diplômes qui lui ont été conférés par les universités, les académies ou les souverains, enfin les autographes et correspondances d'une foule de personnages célèbres avec lesquels il était en relations.

BIBLIOGRAPHIE

On ne saurait trop recommander les six nouvelles transcriptions par Théodore Dubois des œuvres des grands maîtres pour grand orgue. Ces transcriptions, que vient de publier la maison Durand et fils, faites avec la maîtrise dont est coutumier le savant professeur au Conservatoire sont les suivantes : *Marche-Gavotte* de *Josué*, Hændel, — *Prélude* de *Lohengrin*, R. Wagner, — chœur de *Paulus*, Mendelssohn, — *Introduction* du 3e acte et *Chœur* des Pélerins de *Tannhæuser*, de R. Wagner, — *Chœur mystique* de *Faust*, Robert Schumann, — *Psaume*, de Marcello.

COMMUNICATIONS

G. S. à Verviers. — Le Conservatoire de musique d'Anvers porte le titre d'*École de musique*. Le gouvernement lui accorde un subside, mais c'est une institution communale.

Quant au livre de M. Kufferath sur *Siegfried*, la première édition étant complètement épuisée, une

seconde édition est sous presse et paraîtra sous peu.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Paris, M. Ernest Thoinan, de son vrai nom Ernest Roquet, musicographe et érudit très distingué à qui l'on doit d'importants travaux d'histoire musicale qui élucident des points demeurés obscurs jusqu'à lui ou rectifient des données erronées.

Citons ses notices sur *Louis Constantin, roi des violons*, sur les *Hotteterre et les Chefdeville*, sur *Antoine de Cousu*, sur *Michel Coyssard*, sur *Jean Ockeghem*, sur les *Mazuel*, sur *Maugars le violiste*, puis son livre sur les *Origines de la chapelle de musique des souverains de France*, et celui qu'il publia avec Albert de Lasalle sous le titre de la *Musique à Paris en 1862*. Plus tard, M. Thoinan avait publié, en société avec M. Charles Nuitter, les *Origines de l'opéra français*. Il avait aussi fourni une nouvelle édition, accompagnée de préface et de notes intéressantes, du fameux livre d'Annibal Gantez, l'*Entretien des musiciens*, et il avait fait de même pour le *Neveu de Rameau*. Enfin, tout récemment, et sortant un peu de la spécialité qu'il s'était faite jusqu'alors, il publiait une excellente *Histoire de la reliure et des relieurs français*. M. Thoinan avait été l'un des collaborateurs de M. Arthur Pougin pour le supplément à la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis.

— A Thuin, Hubert Painparé, compositeur et

professeur de musique. Ancien professeur de musique au Collège communal et à l'Ecole moyenne de Thuin, fondateur de la Société « les Fanfares thudiniennes », organiste à l'église paroissiale pendant 27 ans, décoré de la croix civique de 2[e] classe et de la médaille civique de 1[re] classe. Hubert Painparé était le frère aîné de M. Jules Painparé, inspecteur des musiques de l'armée belge.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

Opéra-Impérial. — Du 27 mai au 10 juin : Lendemain de noces, Cavalleria rusticana et Carnaval. Le Freyschütz. I Pagliacci et Carnaval. La Fiancée vendue. Cavalleria rusticana et le Barbier de Séville. Lohen-

grin. Mara et Puppenfee. Les Maitres-Chanteurs. La Fiancée vendue. Siegfried La Fiancée vendue. Le Crépuscule des dieux La Fiancée vendue. Cavalleria rusticana, Lendemain de noces et Carnaval.

THÉATRE FRIEDRICH WILHELMSTADT. — Wildschütz.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Clôture annuelle.

THÉATRE DES GALERIES. — Madame Sans-Gêne, par la troupe du Vaudeville.

ALCAZAR ROYAL. — Représentations du Chat noir.

WAUX-HALL. — Tous les soirs, concert de symphonie par l'orchestre du théâtre de la Monnaie.

Dresde

OPÉRA. — Du 27 mai au 9 juin : Freyschütz. Martha. Les Noces de Figaro. Freyschütz. Les Noces de Figaro Freyschütz. La Flûte enchantée. Mignon.

Liége

NOUVEAUX CONCERTS. — Dimanche 10 juin, à 3 h. ½, 4e concert. — 1er et 2e actes de Tristan et Iseult de Richard Wagner : M. Ernest Van Dyck, du Théâtre-Impérial de Vienne et du théâtre de Bayreuth, chantera le rôle de Tristan.

Paris

Opéra. — Du 27 mai au 10 juin : Djelma, Gwendoline. Roméo et Juliette. Faust. La Walkyrie. Roméo et Juliette.

Opéra-Comique. — Du 27 mai au 10 juin : La Dame blanche. Richard Cœur-de Lion. Mignon. Falstaff. Le Portrait de Manon, Phryné et Philémon et Baucis. Falstaff. Mignon.

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 28 au 31 mai : Carmen. Arlequin électricien, la Rose de Pontevedra. — Clôture.

An der Wien. — Le Mineur. Sang chaud.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE 24 Juin et 1er Juillet 1894 NUMÉROS 26-27

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; librairie Flammarion. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski.—A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40ᵉ ANNÉE. — Numéros 26-27. 24 Juin et 1ᵉʳ Juillet 1894.



L'ŒUVRE DE
ROLAND DE LASSUS



ANDIS que Rome et Milan célèbrent le trois centième anniversaire du plus illustre musicien de l'Italie, Palestrina, Munich en Bavière et Mons en Belgique commémorent la mémoire du plus illustre des maîtres de l'école franco-belge du XVIᵉ siècle : Roland de Lassus.

Etrange destinée! Ces deux princes élus du Royaume de l'Harmonie qui avaient été des rivaux, jaloux l'un de l'autre à l'apogée de leur glorieuse carrière, la mort les unit la même année dans l'immortalité. Palestrina succomba le 2 février 1594, Roland de Lassus le 14 juin de la même année.

Ils représentaient deux tendances opposées de l'art à leur époque : Palestrina, la réaction contre la prédominance de la figuration contrapuntique dans le chant choral; Lassus, au contraire, l'apogée de cet art unique et inégalé des vieux maîtres flamands de combiner dans un merveilleux enchevêtrement de lignes et d'harmonies les accents les plus variés de la voix humaine.

A la distance où leurs œuvres capitales sont aujourd'hui de nous, nous ne percevons plus exactement la nuance qui les sépare l'un de l'autre. Ils nous paraissent deux maîtres également supérieurs de la période de la polyphonie vocale. Mais nous voyons plus clairement peut-être le rôle qu'ils ont joué dans le développement de l'art musical.

A Palestrina revient l'honneur d'avoir débarrassé l'harmonie moderne de ses langes en montrant par ses œuvres qu'indépendamment de la mélodie et du rythme, les accords, par leur juxtaposition et leur opposition, constituent par eux-mêmes un moyen d'expression d'une richesse encore insoupçonnée. Car jusqu'à lui, la science de l'harmonie n'existait qu'à l'état embryonnaire, subordonnée qu'elle était aux règles de la figuration contrapuntique. Il fut le révélateur attendu et nécessaire sans lequel, — combien de temps encore! — la musique se fût attardée probablement dans les artifices ingénieux, mais de plus en plus froids et factices du contrepoint.

Et cependant l'œuvre du Prænestin, peut-être en raison de son ascétisme voulu, semble-t-il plus éloigné de nous que celui de Roland de Lassus.

Celui-ci nous apparaît comme un artiste moins profond, sans doute, mais infiniment plus souple, plus varié, et plus complet par là-même, que le maître italien.

Continuateur direct des grands contrepointistes franco-néerlandais, il a eu par son éducation, par l'universalité de son esprit, par ses rares facultés d'assimilation, le privilège unique de condenser en quelque sorte dans son œuvre tout ce que ses prédécesseurs et ses contemporains avaient apporté de personnel et de nouveau dans la pratique de l'art.

Bien qu'il reste, au fond, fidèle à la tradition de ses prédécesseurs, qu'il ne rejette pas, comme Palestrina, les ornements et les complications du contrepoint, il se meut avec une habileté consommée dans les formes infiniment variées des rythmes de la danse et de la chanson populaires, dédaignés par son rival; et dans le travail

extrêmement compliqué des parties vocales se répétant en manière de canon, se suivant en imitation ou se contrariant par des dessins opposés, il a su tisser une trame harmonique incomparablement plus riche que celle de tous ses contemporains.

Nul d'entre eux n'a possédé plus complètement toutes les ressources de son art et n'a commandé avec une plus claire et plus sûre maîtrise aux éléments dont il disposait. Et c'est ce qui lui a permis de donner des œuvres marquantes dans tous les genres. Avec une invraisemblable facilité, selon l'humeur du jour ou les nécessités de son service à la Cour du duc Albert de Bavière, il passait avec la plus incroyable aisance de la gravité de l'hymne religieux au style gracieux et léger de la chanson mondaine et même grivoise. Ce fut à la fois un grand poète lyrique et un grand poète épique, et il eût sans doute été un prodigieux poète dramatique si son époque avait déjà connu ce genre de musique. Grand dans le style religieux, il est celui de tous les maîtres du XVI[e] siècle chez lequel le caractère national est le moins sensible. Il n'est ni italien, ni français, ni flamand à proprement parler; il est universel. Si l'on veut bien apprécier à quelle hauteur il s'est élevé, il suffira de lire ses *Psaumes de la Pénitence*, dont les belles harmonies expressives, le style singulièrement grave et d'une élévation saisissante, égalent les plus belles compositions de Palestrina.

Jusqu'ici malheureusement, les œuvres de Lassus ont été difficilement accessibles et pour en avoir une idée, il faut faire le voyage de Munich : visiter la Bibliothèque où se trouve réunie soit en manuscrits, soit gravée en de vieilles éditions rarissimes, la collection presque complète de ses œuvres, ou aller soit à l'église de *Tous les Saints* (Allerheiligen), soit à l'église de la Cour (Saint-Michel) entendre aux offices ses mottets et ses psaumes qu'on y exécute encore assez fréquemment.

Une édition moderne n'a pas jusqu'ici été publiée. Quelques œuvres séparées seulement ont paru récemment en entier, ou par fragments dans les recueils des Chanteurs de Saint-Gervais.

Il est vrai que l'œuvre complet constitue un bagage considérable : une cinquantaine d'hymnes religieux, 429 chansons sacrées, 13 Lamentations, 19 Litanies, 180 *Magnificat*, 1 *Miserere*, 51 Messes, 2 *Requiem*, 780 Mottets, 2 Passions, 8 *Salve Regina*, sans compter une quarantaine de compositions profanes, chansons latines, dialogues, canzonettes, 371 chansons françaises, 233 madrigaux, — en tout 2,337 pièces de musique, dont 1,572 religieuses et 765 profanes!

Il s'est trouvé une maison d'édition qui ne recule pas devant l'énorme labeur et la dépense que nécessitera la mise au jour de cet immense répertoire : MM. Breitkopf et Hærtel, de Leipzig, après avoir terminé, cette année même, l'édition complète de l'œuvre de Palestrina, annoncent qu'ils vont entreprendre maintenant la publication complète de l'œuvre du maître dont Mons et le Hainaut s'enorgueillissent d'avoir été le berceau.

La rédaction de cette publication a été confiée à M. le D[r] Fr. X. Haberl, directeur de l'Ecole de musique religieuse de Ratisbonne, et à M. le D[r] Ad. Sandberger, conservateur de la section musicale de la Bibliothèque royale de Munich, à qui l'on doit la biographie la plus complète du maître de Mons. Le travail de préparation se poursuit déjà depuis de longues années, en sorte que MM. Breitkopf et Hærtel seront à même de faire paraître annuellement deux volumes, chacun de quarante feuilles d'impression (160 pages). Les deux premiers tomes contenant le *Magnum opus musicum*, le plus précieux trésor de motets qui existe, et les madrigaux à cinq voix, seront publiés vers le commencement du mois d'août. L'ouvrage complet formera soixante volumes environ.

Certes, voilà la vraie manière d'honorer un tel génie; mais cette façon de comprendre l'hommage honore aussi ceux qui n'y ménagent ni leurs peines, ni leurs capitaux.

MAURICE KUFFERATH.

En raison de l'abondance des matières, nous nous voyons obligés, à regret, d'ajourner la suite de l'intéressant article de M. Michel Brenet, sur l'Ecole polytechnique.



M. THÉODORE REINACH

ET

L'HYMNE A APOLLON

Nouvelle lettre de M. Théodore Reinach.

Nous l'insérons volontiers. Mais, en somme, elle ne s'adresse pas à nous et elle semble plutôt destinée à M. Louis Nicole, à Athènes, auteur de la transcription de l'*Hymne à Apollon* à laquelle nous avons fait allusion dans notre dernier numéro. Nous avons dit que cette transcription ne correspondait pas tout à fait avec celle que nous devons à M. Théodore Reinach. Celui-ci croit devoir nous rectifier à ce propos. Nous n'avons qu'un mot à dire, c'est que tous les renseignements que nous avons publiés, au sujet du travail de M. Nicole, émanent de M. Nicole en personne; ils sont empruntés *textuellement* à une lettre parue dans le *Journal de Genève*. C'est donc à M. Nicole que nous devons renvoyer M. Théodore Reinach, tout en le remerciant de l'honneur qu'il nous fait en se servant de notre Revue pour vider avec son rival ou son émule la querelle savante que suscite son adaptation du précieux document découvert à Delphes.

Voici la lettre de M. Th. Reinach :

Paris, 17 juin 1894.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Je ne veux pas prolonger la discussion courtoise qui s'est élevée entre nous au sujet de l'*Hymne à Apollon;* je voudrais toutefois, dans l'intérêt de la vérité, rectifier encore un renseignement que vous donnez (p. 507, au début), touchant la restitution proposée par M. Nicole, de Genève et d'Athènes.

Vous dites que M. Nicole a donné, « lui aussi », une traduction en notation moderne du fragment de Delphes, et que cette transcription est « conforme à celle de M. Reinach pour la ligne mélodique », mais écrite une quarte plus bas. Ce langage laisserait croire à des lecteurs non initiés que M. Nicole a opéré sa transcription indépendamment de la mienne et que, par une touchante coïncidence, elles se sont trouvées d'accord, sauf le ton. La vérité est que ma transcription a été communiquée en épreuves à M. Nicole par le directeur de l'Ecole française d'Athènes, en vue de l'exécution *princeps* qu'il se proposait de donner à l'Ecole. M. Nicole n'a eu qu'à la copier, ce dont je suis loin de me plaindre; il trouvait d'ailleurs dans mon article même (*Bulletin de correspondance hellénique*, p. 603, note 2) l'indication que la transcription en *ut* mineur, imprimée au *Bulletin*, était purement conventionnelle et que pour l'exécution pratique, le chant devait être transposé une tierce mineure (non une quarte) plus bas. Le travail original du compositeur de Genève s'est donc borné 1° à restituer à sa façon les notes qui manquaient sur la pierre, 2° à écrire un accompagnement. Il ne m'appartient pas, pour plusieurs raisons, de critiquer la manière dont M. Nicole a rempli cette double tâche; mais un fait est certain : c'est que « les lumières » de M. Homolle n'ont été pour rien dans la façon... imprévue dont le compositeur genevois a découpé le texte musical en mesures d'inégale durée, ne rentrant dans aucun système rythmique connu, et dont plusieurs remplissent une ligne entière. M. Homolle, s'il n'est pas musicien, sait scander les vers grecs.

Recevez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments de haute distinction.

THÉODORE REINACH.

Bien que nous n'ayons pas qualité, nous le répétons, pour répondre à différents points de cette lettre, M. Th. Reinach voudra bien nous permettre d'en retenir la fin qui touche à la question que nous avons soulevée nous-même, celle de la *mesure*. Nous ignorons ce que vaut l'adaptation musicale de M. Nicole, dont M. Reinach raille si agréablement « les mesures d'inégale durée ne rentrant dans aucun système rythmique connu ». Ce que nous savons bien, en revanche, c'est que la mesure à cinq temps telle que M. Th. Reinach l'applique à l'*Hymne à Apollon* et telle qu'il nous l'a fait entendre, ne rentre dans aucun système *musical* connu. On rencontre dans la musique populaire et de style, ancienne ou moderne, bien des pièces écrites dans la mesure *irrationnelle* à cinq temps; mais dans toutes, cette mesure a un caractère très sensiblement différent de celui que M. Reinach lui donne dans l'*Hymne à Apollon*. Le rapport 3 : 2 indiqué très justement par Aristoxène comme la caractéristique du *mètre péonique,* n'est pas observé pendant trois mesures de suite. Tantôt c'est la durée des valeurs musicales, tantôt la flexion mélodique, tantôt le sens et même la contexture des mots qui viennent détruire ce rapport et annuler ainsi tout espèce de sentiment rythmique. Je viens de relire à plusieurs reprises l'*Hymne* tel que M. Th. Reinach l'a publié. C'est une chose informe quant au rythme et si le « système connu » dans lequel il rentre était bien réellement celui des Grecs, il n'y aurait pas lieu de regretter la perte de tant de chefs-d'œuvre

musicaux si chaudement décrits par les écrivains de l'antiquité. Nous n'aurions rien à y apprendre.

Heureusement, il y a quelques raisons de croire que la transcription de M. Reinach n'est pas la bonne. L'erreur pourrait venir de la confusion qu'il fait entre notre *mesure moderne* et la *mesure hellénique* qui ne nous est connue qu'en théorie et non en pratique. Il est vrai que les divers types de rythmes qui se combinent dans ce que les Grecs appelaient tantôt un *pied*, tantôt une *mesure*, tantôt un *membre*, sont parvenus jusqu'à nous. Nous avons également des notions très précises sur la métrique poétique des Grecs. Mais ce qui nous échappe jusqu'ici, faute d'exemples notés ou transmis authentiquement, c'est le rapport exact entre la métrique et la rythmique. M. Reinach semble croire qu'il suffit de savoir scander un vers grec pour déterminer le rythme de la musique qui l'accompagne. C'est là une pure illusion. *Métrique* poétique et *rythmique* musicale sont deux sciences ou plutôt deux domaines parfaitement distincts quoique voisins. Pas n'est besoin de remonter jusqu'aux Hellènes pour en constater les tendances souvent très contradictoires. Dans notre musique moderne, — qu'il s'agisse de chants populaires ou de chants d'art, — on peut citer par milliers des pièces de vers rentrant dans une catégorie prosodique bien connue et déterminée, dont le musicien, dans sa rythmisation à lui, contredit obstinément ou varie au gré de sa fantaisie la constitution métrique. Pour ne citer qu'un exemple, pris au hasard : l'*Hymne à la Joie* de Schiller, qui termine la Neuvième Symphonie et qui est en strophes *trochéiques* absolument régulières, Beethoven le chante tantôt dans un rythme binaire (au début), sur un quatre-temps très accentué, tantôt dans un rythme ternaire, en 6/4. Ainsi, deux types foncièrement différents, sont appliqués au même *mètre* prosodique et aux mêmes paroles.

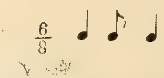
Voilà qui est bien plus étonnant que les mesures d'inégale valeur de M. Nicole dont s'effarouchent tant M. Reinach. Et que d'autres exemples dans le domaine de la chanson populaire : chansons françaises, *lieder* allemands, russes, croates, même parmi les chansons grecques modernes que M. Bourgault-Ducoudray a recueillies, on pourrait citer où le rapport rationnel de la prosodie et de la rythmique musicale est absolument renversé !

Mais il suffit à M. Reinach d'affirmer pour se croire sûr de son fait. Il ne doute pas un instant des vérités qu'il énonce : relisez sa conférence qui vient de paraître en différentes versions dans la *Revue de Paris*, la *Revue d'art dramatique* et la *Revue des Revues*, il vous sera aisé de vous convaincre de ce que nous avançons. Plus sa thèse est contestable, plus il est formel dans son affirmation.

Malheureusement pour M. Reinach, il n'a pas affaire seulement à M. Nicole, de Genève et d'Athènes. Voici que de tous côtés sa transcription de l'*Hymne à Apollon* suscite des contradictions. A Londres et à Berlin, où il y a aussi des hellénistes, et de marque, on la corrige et même on la démolit de fond en comble. J'ignore si les professeurs de Vienne s'en sont déjà occupés. En attendant, nous croyons devoir signaler la restitution qui vient de paraître à Berlin, non pas que nous la trouvions meilleure que celle de M. Reinach, mais parce que sur certains points elle semble tout au moins plus conforme à l'idée que nous pouvons nous faire de la musique grecque d'après les descriptions et les écrits théoriques des anciens.

Cette nouvelle notation, qui a paru dans l'*Allgemeine Musikzeitung* du 15 juin et qui émane du Dr H. Reimann, diffère du tout au tout de la version de M. Reinach.

S'appuyant à la fois sur l'autorité du Dr Oscar Paul, le traducteur de Bœtius, et sur celle de Rossbach, le grand métricien de Breslau, qui fut le collaborateur de Westphal, M. Reimann conteste à la fois la notation mélodique et la notation rythmique de la transcription de M. Reinach. En ce qui concerne le rythme de l'*hymne*, il est notamment en désaccord absolu avec le savant français. M. Reinach donne comme certain qu'il est écrit dans le rythme péonique « souvent employé dans certaines compositions en l'honneur d'Apollon qu'on appelait *péans*. » Le Dr Reimann est d'un tout autre avis. Il déclare que l'hymne est dans le rythme *crétique* qui était « particulier aux chants consacrés à Apollon ». Ce rythme est une dipodie trochéique, dont le dernier *pied* (pous) était formé par une longue à trois temps, qui pourrait s'écrire ainsi :

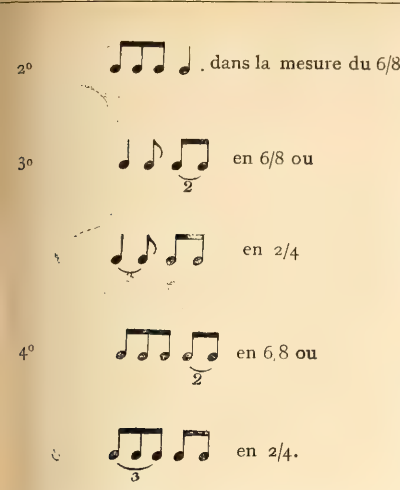


Ce mètre correspond, en somme, à une mesure deux quatre dont le premier membre formerait un triolet :



Comme dans notre musique moderne, une partie de l'hymne suit exactement le rythme; dans d'autres, les rythmes binaires et ternaires du mètre alternent de façon à donner les figures rythmiques suivantes :

1° dans la mesure du 6/8 (creticus)



Chose intéressante et qui frappe dès le premier coup d'œil, avec cette construction rythmique l'hymne donne bien mieux que le rythme à cinq temps, de M. Reinach, la sensation d'une marche; et il faut bien admettre qu'il s'agit ici d'un chant chorique accompagnant une procession, puisque d'après les indications mêmes du directeur de la *Revue des études grecques*, notre hymne était probablement une composition recompensée dans les concours des *Sôtêries*, toujours accompagnées de processions.

Or, nous ne voyons pas bien une marche, même religieuse, réglée sur un rythme à *cinq temps*, à moins que ce ne soit une marche analogue à celle de la fameuse procession d'Echternach, où les pélerins exécutent trois pas en avant et deux en arrière!

M. Reimann donne aussi une harmonisation foncièrement différente de celle de MM. Th. Reinach et Gabriel Fauré.

Je me borne à signaler ces contradictions sans les apprécier. Quand les savants hellénistes, qui se disent si sûrs de leurs renseignements sur la rythmique et la mélodie des anciens se seront mis d'accord, peut-être pourrons-nous nous faire une idée approximative de ce qu'était l'art musical chez les Grecs.

En attendant, et tout en nous laissant applaudir à ses persévérantes recherches, que M. Reinach nous permette de ne point partager son enthousiasme prématuré et de rester sceptique en face de ses affirmations peut-être hasardées quant à la supériorité d'un *art* qui nous est presque totalement inconnu et qu'on a tant de peine à reconstituer.

M. Kufferath.

TRISTAN ET ISEULT

A LIÉGE

C'est un grand et honorable succès pour M. Sylvain Dupuis que cette exécution intégrale des deux premiers actes de l'œuvre la plus intense et la plus mystique de Wagner. C'est le couronnement d'une longue et persévérante campagne, d'un travail incessant d'initiation et d'éducation artistiques : éducation d'un orchestre, initiation d'un public.

C'est un triomphe que cette interprétation des deux actes de *Tristan*, au concert du 14 juin dernier, malgré quelques imperfections et bien qu'il soit strictement possible de réaliser plus adéquatement encore l'idéal du poète-musicien. M. Sylvain Dupuis est, on peut le dire, le créateur de l'œuvre wagnérien à Liége.

L'orchestre, bien qu'il n'ait eu qu'un petit nombre de répétitions, est en progrès depuis l'exécution du premier acte, qui a eu lieu le 7 mai de l'an passé. Les violoncelles et basses restent faibles et certains cuivres indécis : force nous est de signaler une fois de plus cette imperfection persistante; mais dans l'ensemble il serait difficile d'entendre une interprétation meilleure que celle donnée du *Prélude*, cette page admirable, la plus passionnée qui soit au monde. Toute la trame symphonique, ce tissu merveilleux où les phrases chantées s'entrelacent comme des fils d'or, a été soutenue par l'orchestre, pendant ces deux terribles actes, avec une vigueur et en même temps une clarté parfaites. M. Dupuis a compris à merveille le rôle wagnérien de l'orchestre, que certains s'obstinent à traiter comme un accompagnement. Quelle vivacité et quel charme l'intelligent chef d'orchestre a su donner, par exemple, au récit de Kurwenal, dans la quatrième scène du premier acte, quand l'écuyer annonce à Iseult l'arrivée au port et que l'orchestre enlace à cette héroïque et fière barcarolle qui symbolise la marche du vaisseau, les traits agiles où l'on entend siffler le vent dans les cordages et palpiter les oriflammes des mâts!

Mais l'orchestre avait à soutenir un chanteur dont il lui fallait se rendre digne : Ernest Van Dyck, le Tristan idéal, comme il est le Lohengrin type, comme il est l'incarnation absolue de tous les héros où le rêve surnaturel de Richard Wagner a réalisé quelqu'une de ses déterminations symboliques.

N'est-il pas étrange que l'on ait entendu, ce dimanche, Ernest Van Dyck, un Belge, chanter en Belgique deux actes entiers de Wagner *pour la première fois?*

L'admirable interprète! Dès les premiers mots, dès ces quelques paroles par lesquelles il répond, en tressaillant, à Kurwenal qui l'avertit du

message que Brangæne lui apporte de la part d'Iseult enfermée dans sa cabine, l'auditoire est subjugué; il entre dans le drame; ce n'est plus à un chanteur qu'il a affaire, c'est au héros lui-même; c'est Tristan qui est là. Et n'est-ce pas une chose prodigieuse que l'art de la diction, de l'intonation et du geste d'un homme puisse créer une illusion si puissante, qu'elle remplace l'illusion de la scène et qu'elle fasse disparaître tout ce qui avertit de la réalité, les yeux du spectateur? On comprend alors le nom de créateur appliqué à l'artiste interprète!

C'est la diction surtout qui est admirable chez Van Dyck. Je me suis placé intentionnellement à l'une des places les plus éloignées et les plus défavorables; malgré cela, les moindres syllabes m'arrivaient non seulement avec clarté, mais avec leur intonation propre, leur accent, leur expression, la nuance que leur impose le sentiment que doit exprimer tel mot ou telle phrase. Et le geste, et l'attitude, aussi expressifs que le chant et que les paroles! Quel créateur Van Dyck ne doit-il pas être au théâtre! C'est une scène inoubliable, quand on l'a vue représenter par lui, même en un simple concert, que la scène qui suit celle où Tristan et Iseult boivent le philtre; la manière dont le grand chanteur dit cette phrase : « Qui donc parlait d'honneur, de gloire? », phrase qui exprime toute la fatalité du philtre, vous fait frissonner jusqu'à l'âme.

L'écrasant duo du deuxième acte a été le triomphe de Van Dyck. Pas un instant l'attention haletante de l'auditoire n'a faibli; pas un instant cette scène unique n'a cessé de déborder de passion et de vie, dans la réalisation qu'en donnaient les deux vaillants partenaires; car Mlle Gabrielle Lejeune était une Iseult peu en dessous d'un tel Tristan. Elle a la compréhension parfaite de son personnage, et sa diction n'a d'autre défaut que d'être parfois un peu précipitée.

M. Gilibert a fait un excellent Kurwenal, un peu froid peut-être, sauf dans sa ballade de Morold et dans son récit de l'arrivée du vaisseau, où il est parfait. Il est très bon encore dans le rôle du roi Marke; il a fort bien exprimé la douleur profonde et royalement indignée du vieux prince devant la trahison de Tristan.

Mme Fik-Wéry a particulièrement bien rendu les supplications de Brangæne, au début de la scène nocturne du deuxième acte, quand elle adjure Iseult de ne pas donner le signal qui doit amener Tristan.

M. Goffoel a bien chanté la chanson du matelot et le rôle de Mélot, le traître.

Les choristes étaient de la *Légia*, c'est assez dire.

La salle était comble. L'enthousiasme s'est rarement élevé à un degré pareil à celui qu'il atteignit après le duo du deuxième acte.

L'art wagnérien a définitivement conquis le terrain artistique à Liége. La persévérance et l'esprit artistique de M. Sylvain Dupuis y ont contribué pour la plus grande part. J. M.



Festival de l'Association universelle des musiciens à Weimar

Weimar, 15 juin.

Ce sont les représentations théâtrales qui ont formé l'attrait principal de cette réunion. Elle devait avoir lieu à Nuremberg; mais comme le comité exécutif de cette ville voulait à tout prix introduire au programme la *Création* de Haydn et le *Paulus* de Mendelssohn, il n'a pas pu s'entendre avec la direction de l'Allgemeine Deutsche Musikverein qui ne fait exécuter en général que des ouvrages de l'école moderne. On a exécuté, au Théâtre-Grand-Ducal de Weimar, *Guntram* de Richard Strauss, *Falstaff* de Verdi et *Hænsel und Gretel* de Humperdinck. Le drame lyrique de Strauss est une œuvre très compliquée, très fouillée; il est difficile d'exprimer une opinion après une seule et unique audition. En somme, *Guntram* me semble être une création très intéressante, de couleur wagnérienne, mais d'une difficulté extrême autant pour l'orchestre que pour les chanteurs, qui ont à exécuter des sauts d'intervalles nécessitant des études vocales toutes spéciales. Si l'on organisait un concours de difficultés vocales, Richard Strauss serait certain d'obtenir le premier prix à l'unanimité.

L'opéra de Humperdinck est un ouvrage charmant, trahissant la main du maître d'un bout à l'autre, et qui charme et séduit dès la première audition. La partition a fait déjà le tour de l'Allemagne et ferait sans doute aussi le tour de l'Europe, si le poème, un conte populaire allemand, n'était pas d'une naïveté trop germanique pour pouvoir intéresser un public étranger.

Le *Falstaff* de Verdi, cette comédie lyrique si spirituelle du vieux maître italien, donnée sous la direction de Lassen, a obtenu un succès éclatant.

A l'exception de l'oratorio *Christus* de Liszt, les nombreux concerts ne nous ont fait connaître que peu de morceaux de valeur. Comme ouvrages symphoniques, il y avait, entre autres, une symphonie, *Titan*, de Mahler, d'une longueur désespérante, dirigée par l'auteur et qui n'a pas réussi; un concerto pour violoncelle de Rubinstein, joué par M. Klengel, et un concerto pour piano, de Stavenhagen, joué par l'auteur, deux compositions d'un ordre tout à fait secondaire. Les séances de musique de chambre ont offert plus d'intérêt. Ce sont surtout un quatuor en *ré* bémol majeur de Sgambati et un quintette du compositeur scandinave Sinding qui méritent d'être cités en première ligne. Un quatuor de Klughardt et un quintette de Max Puchot ont droit à une mention honorable. Comme compositions vocales, il y a tout d'abord une suite de *Lieder* de Cornelius, de vraies perles, chantés par Mlle Berg de Nuremberg; des *Lieder* de Brahms, Liszt et Sucher, chantés par Mme Rosa Sucher; une scène dramatique, *Sapho*, de Volk-

mann; des *Lieder* de Lessman et de Groningen (un dilettante néerlandais), chantés dans la perfection par une jeune artiste danoise, Mlle Petersen, de Copenhague, une révélation pour les concerts. On a d'autant plus regretté que les mélodies qu'elle avait à dire fussent d'une nullité absolue comme composition.

L'exécution de l'oratorio de Liszt, sous la direction de M. Muller Hartung, dans la Stadtkirche, avec le concours de Mmes Stavenhagen et Walther, MM. Dierich et von Milde, n'a pas dépassé la médiocrité. Comme impression générale, nous avons le regret de constater que depuis la mort de l'éminent professeur Riedel, les festivals de l'Allgemeine Deutsche Musikverein n'ont plus la même importance et n'excitent plus le même intérêt. H. D. E.



FESTIVAL
de la
SOCIÉTÉ POUR L'ENCOURAGEMENT DE L'ART MUSICAL
A UTRECHT, LES 8, 9 ET 10 JUIN

Sous la direction de M. RICHARD HOL

Utrecht, 15 juin.

Ce festival en trois journées avait un attrait tout exceptionnel, surtout par la première exécution de deux ouvrages nouveaux, qu'on n'avait pas encore entendus dans les Pays-Bas : des fragments de *Moïse*, opéra biblique de Rubinstein, et les *Béatitudes* de César Franck. Ces deux œuvres avaient excité également le plus vif intérêt. Le *Moïse* de Rubinstein se compose de huit tableaux bibliques, et pour l'exécution de l'ouvrage entier il faudrait au moins trois concerts. On a choisi le premier et le quatrième tableau. Le premier a pour sujet le dépôt au bord du Nil de l'enfant destiné à devenir le sauveur du peuple d'Israël. Comme personnages figurent, avec la sœur et la mère de Moïse, la fille de Pharaon, Asnath, qui, en venant se reposer aux bords du fleuve argenté, accompagnée de sa suite nombreuse, y découvre l'enfant trouvé et l'adopte. C'est une idylle orientale écrite presque entièrement pour voix de femmes et orchestre. Le quatrième tableau est d'un caractère tout différent et dépeint les différentes plaies d'Egypte. Pharaon, sa fille Asnath et Moïse sont les principaux personnages de l'action dramatique, et autour d'eux se groupent les chœurs formés par la suite de Pharaon, par les prêtres et les prêtresses d'Osiris et par le peuple égyptien. Un prologue instrumental et symphonique caractérise musicalement quelques plaies d'Egypte, telles que la transformation de l'eau en sang, les giboulées de grêle, les sauterelles. Un *Leitmotiv* dépeint les ténèbres et fait agir Pharaon avec Asnath et les prêtres d'Osiris. En vain on supplie Osiris de faire cesser les ténèbres : la lumière ne paraît que quand Moïse a obtenu de Pharaon la promesse de délivrer Israël; alors la splendeur, la clarté du soleil forme une apothéose chorale. Mais Pharaon ne veut pas accorder la délivrance, et ce n'est que quand ses armées et celles des Egyptiens ont été battues et dispersées que Moïse peut rendre la liberté à son peuple.

Quant aux *Béatitudes*, je n'ai pas à vous esquisser cette partition, les ouvrages de César Franck étant suffisamment connus en Belgique; je tiens seulement à constater que c'est une œuvre fort intéressante, écrite et orchestrée de main de maître, mais empreinte d'une couleur fort monotone et péchant par de nombreuses longueurs. Le style musical de Franck est lénitif, un peu gris et terne, mais c'est le style d'un artiste qui est un penseur. L'exécution de cet ouvrage difficile a été fort estimable. Certes, il y a eu des intermittences de médiocrité, mais, comme impression générale, il n'y a que des éloges à décerner à M. Richard Hol, qui s'est supérieurement acquitté de sa tâche et qui a été acclamé à la fin du concert. Les soli étaient chantés par Mmes Uzielli, de Francfort, Charlotte Hahn, de Cologne, Mlle Betsy Hol, fille du directeur, par votre compatriote M. Demest, par la basse M. Sistermans, un Néerlandais germanisé habitant Francfort, et M. Orelio, de l'Opéra-Néerlandais; ce sont surtout Mme Uzielli (qui prononce convenablement le français) et M. Demest qui se sont distingués. Mme Hahn est une chanteuse routinée, mais sa voix a de la dureté et la justesse n'est pas toujours irréprochable. M. Sistermans est un artiste de grand talent, mais qui abuse, hélas! du chevrotement. Mlle Hol était absolument insuffisante. Les chœurs se composaient de 124 soprani, 115 contralti, 43 ténors (nombre de beaucoup trop insuffisant) et 65 basses. L'orchestre comptait 28 violons, 10 altos, 10 violoncelles, 8 basses, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 3 flûtes, 2 clarinettes, hautbois, bassons, harpes, etc. Le nombreux auditoire, je le répète, a fait un accueil très sympathique à l'ouvrage du maître franco-belge.

Le programme du second jour se composait de la Neuvième Symphonie de Beethoven et des deux tableaux de *Moïse* de Rubinstein, et c'est M. Franz Naval, de Francfort, qui remplaçait M. Demest comme ténor, et lui était de beaucoup inférieur. Nous ne comprenons pas comment M. Hol et le comité du *Toonkunst* aient pu choisir un ouvrage aussi insignifiant et d'une pareille nullité. On a de la peine à croire que ces pages, où l'originalité et l'intérêt font absolument défaut, soient de la main du grand pianiste. Par-ci, par là, on reconnaît encore la griffe du lion, mais ces moments sont rares, et si ces deux tableaux sont les meilleurs de l'œuvre, comme on l'affirme, on se demande ce que doivent être les six autres. Ni la réputation de Rubinstein, ni l'art musical n'auraient beaucoup

perdu s'il avait étouffé ce *Moïse* dans son berceau.

L'exécution a été excellente sous tous les rapports, mais n'a pas pu sauver l'ouvrage, et il a fallu la *Neuvième* pour ranimer l'attention du public, bien que l'exécution de cette œuvre gigantesque n'ait pas toujours été irréprochable.

Le troisième jour du festival nous a donné le traditionnel concert de solistes devant une salle bondée, où le chœur n'avait à remplir qu'un rôle secondaire pour l'interprétation du *Lobgesang* de Mendelssohn et la répétition d'un chœur de *Moïse* de Rubinstein. Le succès de ce concert revient à Mmes Uzielli et Hahn, MM. Naval et Sistermans (le quatuor vocal du Conservatoire de Francfort), qui ont chanté dans la perfection les *Zigeunerlieder* de Schumann, et deux quatuors du père Haydn. Succès d'enthousiasme; si l'on avait osé, on aurait bissé tous les quatuors. Les chanteurs ont été supérieurement accompagnés par M. Mengelberg, un Néerlandais actuellement *Musikdirector* à Lucerne, pianiste de talent, qui a joué aussi un concerto de Liszt et la dernière partie de la Fantaisie op. 17 de Schumann. Mlle Betsy Hol a chanté des *Lieder* de Schumann, de son père et de de M. Van Riemsdyk, et elle s'en est acquittée mieux que les deux premiers jours. M. Orelio s'est fait applaudir en nous faisant entendre des mélodies de Peter Benoit (*Twee Kerelen*), de Huberti (*Meilied*), de Richard Hol et de Mann, et ce sont surtout les *Lieder* de Benoit et de Huberti qui ont été chaudement accueillis. Il faut rendre un hommage sincère à Richard Hol qui, malgré son âge (il a près de soixante-dix ans), a fait preuve d'un éclectisme rare à son âge dans la composition du programme de ce festival. Rester jeune, marcher avec son siècle, ce sont des faits à noter dans les annales des septuagénaires. Si je n'ai jamais eu une bien grande sympathie pour Hol comme compositeur, je suis d'autant plus heureux d'accuser ma plus sincère sympathie pour cet excellentissime musicien comme chef d'orchestre. C'est un *Musikdirector* de premier ordre, à rendre jaloux bien des collègues *jeunes*, Néerlandais et étrangers.

Intérim.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Grand solennité donnée au Trocadéro, le mardi 12 juin, renouvelée par invitations le jeudi 14, en l'honneur de Charles Gounod, par la Société des « Grandes auditions musicales de France » (1). Est-ce un réel service rendu au maître d'exhumer certaines pages qui pourraient, sans regrets, être reléguées dans les bibliothèques? Puis, l'œuvre de Gounod convient plutôt au théâtre qu'au concert. Ces réserves faites, constatons le succès obtenu par ces auditions, dues à l'initiative de la comtesse Greffülhe; par les interprètes, Mmes Krauss, Deschamps-Jehin, Bréval, Lola-Beeth, MM. Clément, Lafargue, Auguez; et aussi par M. Jéhin qui a fort bien dirigé l'orchestre.

Mlle Bartet, de la Comédie-Française, a lu une pièce de vers composée pour la circonstance par J. Barbier, et a couronné le buste du compositeur au milieu des applaudissements de la salle.

Voici la lettre qu'avait adressée avant le concert du 12, Mme Gounod aux membres du comité des Grandes auditions musicales :

Messieurs,

De concert avec Mme la comtesse Greffülhe et les dames patronnesses du comité, vous avez bien voulu prendre l'initiative d'une exécution solennelle de plusieurs œuvres de M. Charles Gounod. Vous y avez apporté un zèle et un dévouement également précieux et rares.

MM. les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique ont facilité votre tâche avec un empressement où j'ai reconnu la marque de vieilles et solides affections.

Le concours d'artistes éminents et d'un chef d'orchestre consommé assure le succès de vos efforts.

Je ne puis attendre que les suffrages du public les aient récompensés pour exprimer les sentiments de gratitude qu'ils m'inspirent.

Je tiens à vous remercier particulièrement de la délicate pensée qui vous a fait inscrire dans votre programme un acte de ce *Polyeucte* que M. Gounod considérait comme un de ses meilleurs ouvrages, ainsi que la composition intitulée *Repentir*, qui date des derniers temps de sa vie et dont il a rédigé lui-même les paroles.

L'hommage que vous vous préparez à lui rendre sera digne de vous. Sa famille et ses amis en sont profondément touchés.

(1) Constatons avec regret que cette Société a absolument omis de convoquer les rédacteurs du *Guide Musical*.

Il m'appartient d'être leur interprète et vous me permettrez de m'acquitter de ce devoir avec émotion et reconnaissance. ANNA GOUNOD.

Une simple et courte réflexion : Charles Gounod était libre de considérer *Polyeucte* comme un de ses meilleurs ouvrages. Le public n'a jamais ratifié ce jugement et *Polyeucte* n'a pu atteindre à l'Opéra les succès de *Faust* et de *Roméo et Juliette.*



A la séance d'ouverture du congrès international de Paris pour le rétablissement des jeux olympiques, qui a eu lieu le 16 juin dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, l'*Hymne à Apollon* a été exécuté pour la première fois avec chœurs. Cette interprétation, confiée à des voix de femmes, a paru préférable à celles qui avaient été données jusqu'ici avec le concours d'une seule voix de femme. Dans un nouveau commentaire sur l'*Hymne à Apollon*, M. Théodore Reinach a cru devoir faire allusion avec un peu d'aigreur aux critiques qui ont été formulées sur la reconstitution de cette page de la musique grecque. Il ne devrait voir dans ces critiques que l'intérêt suscité par son savant travail et le désir de lui signaler les points qui peuvent être sujets à contestation, afin qu'il en tire profit, s'il y a lieu. Il serait intéressant de pouvoir comparer à la version que nous avons entendue jusqu'ici celle de M. Nicole, le savant musicien suisse établi à Athènes.

Dans la même séance, après un brillant discours de M. de Courcel, M. Jean Aicard, avec cette parole vivante qui lui est coutumière, a fait une *Causerie* pleine de poésie et de verve, qui a soulevé les applaudissements de la salle entière.



M. Vincent d'Indy vient de faire entendre à ses intimes, chez M. de la Sizeranne, le drame auquel il travaille depuis plusieurs années et dont il a composé le poème et la musique. Ce drame a pour titre *Fervaal* et l'action se passe dans les Cévennes en des temps reculés. On retrouve dans cette œuvre légendaire, très mouvementée, toutes les qualités et les audaces du musicien qui, enthousiasmé des compositions de Berlioz et de Richard Wagner, tend à suivre leurs traces. Nous espérons que M. Vincent d'Indy fera exécuter *Fervaal* en petit comité avec les interprètes des divers personnages du drame.



Les œuvres qui ont obtenu le plus de succès au concert donné le 24 mai par la Société Guilot de Sainbris, sont la *Nativité* (première partie) de Henri Maréchal et le *Veni Creator* de Léon Boellmann. Par suite d'une omission regrettable, l'œuvre de Maréchal n'a pas été signalée dans le rendu compte du concert, paru dans notre numéro précédent.



Intéressante séance donnée le 8 juin à la petite salle Pleyel, Wolff et Cie par Mlle Mary Page. On y a entendu plusieurs compositions de Grieg, P. de Wailly, Widor, Massenet, H. Eymieu, B. Godard, David Popper, Levadé, Flégier et Chapuis. Parmi les interprètes, on peut citer M. René Cascade qui a exécuté avec beaucoup de talent et de puissance de son, sur le violoncelle, la berceuse de *Jocelyn* et les *Papillons* de Popper. Les mélodies de Widor et de Paul de Wailly ont été fort goûtées. La *Suite pittoresque* pour piano de M. H. Eymieu, divisée en plusieurs parties de courtes dimensions, a fait plaisir.



Un concours est ouvert par la ville de Paris entre tous les musiciens français pour la composition d'une œuvre musicale qui, aux termes du programme, doit être de haut style et de grandes proportions, avec soli, chœur et orchestre, la forme symphonique et la forme dramatique étant également admises. Les concurrents sont libres de faire composer ou de composer eux-mêmes leurs poèmes. Sont exclus du concours les œuvres déjà exécutées ou celles présentant un caractère liturgique. Les manuscrits devront être déposés du *1er au 15 mars 1896*, de midi à quatre heures du soir, à l'hôtel de ville, bureau des Beaux-Arts, où les artistes désirant prendre part au concours trouveront, dès à présent, le programme.



Les concurrents admis à l'épreuve définitive du grand prix de composition musicale, viennent de terminer leurs vingt cinq jours de loge.

Les œuvres des jeunes musiciens seront exécutées dans l'ordre suivant :

1° M. Rabaud; 2° M. Levadé; 3° M. d'Olonne; 4° M. Mouquet; 5° M. Létorey.

C'est au Conservatoire, le vendredi 22 juin, qu'a eu lieu le jugement préparatoire; et à l'Institut, le 23, le jugement définitif.



BRUXELLES

Le petit monde du Conservatoire est en ébullition. Voici l'heure des concours. Que de passions s'allument, que de petites jalousies et

de grandes rancunes se préparent! L'impartiale critique ne peut que noter le succès des uns, l'échec des autres, creusant plus profondément ici la plaie, gonflant ailleurs l'orgueil exubérant de la jeunesse conquérante.

Selon la tradition les concours se sont ouverts par une audition de la classe d'ensemble vocal (professeurs : MM. Bauwens et L. Soubre), de la classe préparatoire de chant choral (professeur : M. L. Jouret), et des classes d'ensemble instrumental (professeurs : MM. Colyns, Agniez et L. Van Dam). Très joli concert, où l'on a pu se délecter à l'audition de motets à voix mixtes, et de chœurs pour voix de femmes de Palestrina (*Adoremus te Christe*, *Vigilate et orate*, *Destruxit*), de beaux chœurs pour voix d'hommes de Handl (*In nomine Jesu*) et de Haller (*Non nobis Domine*) et enfin les noëls anciens si finement harmonisés par M. F.-A. Gevaert.

Au milieu de ces pièces sévères ou naïves des écoles d'autrefois, s'était glissée une œuvre ultra moderne, *Pâle étoile du soir*, chœur pour trois voix de femme (solo par Mlle R. Charton), musique de Franz Servais, sur le beau poème de Musset. On avait déjà entendu et applaudi au Cercle artistique, naguère, en un concert donné par l'auteur, cette pièce remarquable, d'un très beau sentiment poétique et d'une sensibilité harmonique très intéressante. On lui a trouvé le même charme distingué et profond, tout ensemble, en cette nouvelle audition au Conservatoire.

Le grand chœur de *Judas Macchabée* : « O Roi des cieux », terminait la partie chorale de ce concert d'ouverture, dont la deuxième partie a été consacrée tout entière aux classes d'ensemble instrumental. Symphonie en *ut* majeur de Mozart; suite de danses villageoises extraites de divers opéras de Grétry. Musique facile à entendre, mais d'une exécution très épineuse. En ces partitions où domine le quatuor, agrémenté par ci par là d'un soupir des bois, ou rehaussé de quelque fanfare bon enfant, toute tricherie est impossible. Il faut payer comptant, et les violons ne sont pas toujours sur un lit de roses, obligés qu'ils sont de détailler des traits d'école, et les grosses voix de l'orchestre n'étant pas là pour noyer, dans les flots d'une sonorité qui emporte tout, les inadvertances du doigté ou les défaillances de l'archet.

Les concours d'instruments à vent ont commencé lundi, et ils ont été marqués par deux particularités intéressantes. Le concours, d'ailleurs très brillant, de la classe de trombone s'est terminé par une audition de la classe d'ensemble pour instruments à embouchure, créée il y a quelques mois dans le but de familiariser les élèves avec l'emploi des instruments nouveaux introduits à l'orchestre par Wagner (Tuben, petite trompette en *ré* aigu, etc.) Sous la direction de M. Seha, professeur de la classe, les élèves ont exécuté trois morceaux : le thème du Walhalla du *Rheingold*, une fantaisie de M. Gilson, soigneusement et artistement disposée pour obtenir des instruments tous les effets de timbre dont ils sont susceptibles et enfin un *scherzo* tourmenté de M. L. Van Dam. L'effet d'ensemble a été excellent, et il faut féliciter M. Seha du résultat obtenu en si peu de temps.

L'autre particularité à signaler est l'audition de la famille complète des clarinettes par les seize élèves de la classe de M. Poncelet, auxquels s'était joint M. Kühn, la clarinette basse du Théâtre de la Monnaie, ancien élève de l'excellent maître. Rien de plus curieux et de plus saisissant en même temps que cet orchestre complet d'*anches*, comprenant la petite clarinette en *mi* bémol, la clarinette ordinaire en *si* bémol, basset horn en *fa*, les clarinettes altos en *mi* bémol, les clarinettes basses en *si* bémol, la clarinette basse en *fa* grave et, enfin, la *clarinette-pédale*, récemment construite par M. Besson et ayant toute l'étendue de la contrebasse à cinq cordes. Cela fait une échelle de six octaves complètes. On imagine difficilement les effets nouveaux et inattendus de sonorités que produit un pareil orchestre. Les élèves de M. Poncelet ont joué, — et par cœur, s'il vous plaît, — la XIVe Rhapsodie de Liszt, arrangée par leur maître et très habilement, pour cet orchestre spécial. Les sonorités tantôt mordantes, tantôt graves et veloutées, de cet ensemble instrumental offrent d'inappréciables ressources nouvelles aux symphonistes de l'avenir. Elles ajoutent une *couleur* nouvelle à la palette déjà si riche des virtuoses de l'orchestration. Si l'on peut comparer les couleurs aux sons, on pourrait dire que cet orchestre complet d'*anches*, opposé aux *cuivres*, représente le rapport des bleus et des violets profonds aux jaunes et aux rouges intenses. C'est la première fois, croyons-nous, qu'un orchestre pareil se fait entendre en Europe, et ce sera le très réel et très artistique mérite de M. Poncelet d'avoir eu l'idée de ce groupement qui n'avait pas été essayé avant lui. Déjà, l'année dernière, M. Poncelet nous avait offert une audition de ce genre; mais, cette année, elle s'est trouvée plus complète et absolument décisive par l'adjonction de la clarinette

pédale, qui manquait encore comme fondement à l'édifice sonore. Le public a fait une ovation enthousiaste aux exécutants et à leur professeur.

Voici maintenant les distinctions qui ont été décernées dans les différentes classes dont les concours sont terminés.

Saxophone (professeur M. Beeckman). — Deux concurrents : 1er prix, M. De Schuyter; 2e prix, M. Lehert.

Cor (professeur M. Merck).—Sept concurrents : 1er prix, M. Servais; rappel avec distinction du 2e prix, M. Escuré; 2e, M. Sodoyen et Grégoire; 1er accessit, MM. Delhaye et Heynen.

Trompette (professeur M. Goeyens). — Six concurrents : 1er prix, M. Baeyens; 2e, avec distinction, M. Delcourt; 2e prix, M. Vanden Eyden; 1er accessit, MM. Debie, Mechelinck et Hulet.

Trombone (professeur M. Seha). — Cinq concurrents : 1er prix avec distinction, M. Detiège; 1er prix, M. Mottry; 2e prix, MM. Junion et De Keyser; 1er accessit, M. Dewolf.

Basson (professeur M. Neumans). — Trois concurrents : 1er prix, M. Rifflard; 1er accessit MM. Erculisse et Trinconi.

Clarinette (professeur M. Poncelet). — Seize concurrents : 1er prix avec distinction, MM. Lardinois, Lemaire, Duby; 1er prix, M. Sohy; 2e prix, MM. Van Praet, Michotte, Keynen, Neuret, Dufrasne, Masuve; 1er accessit, MM. Fréderic, Bageart. Schenis, Daue, Dujardin, Névraumont

Hautbois (professeur M. Guidé). — Cinq concurrents : 1er prix, MM. Bury, Nachtergaele; 2e prix, M. Vranckx; 1er accessit. M. Hernette

Flûte (professeur M. Anthoni). — Sept concurrents : 1er prix avec distinction, M. Sisc; 1er prix, M. Scheers; 2e prix avec distinction, MM. Vinck, Loots, Boschmans, Berg; 2e prix, M. Van Onacker.

Les concours continueront la semaine prochaine et pendant la première quinzaine de juillet dans l'ordre suivant :

Lundi 25 juin,	9 h.,	Musique de chambre avec piano.
Merc. 27 »	3 h.,	Orgue
Vend. 29 »	2 h.,	Piano (demoiselles). Prix Laure Van Cutsem.
Same. 30 »	2 h.,	Piano (hommes)
Lundi 2 juil.	8 h.,	Violon.
	2 h.,	Violon.
Mardi 3 »	9 h.,	Violon.
	2 h.,	Violon.
Merc 4 »	3 h.,	Harpe.
Vend 6 »	10 h.,	Chant théâtral (hommes).
	2 h.,	Chant théâtral (demoiselles). Duos de chambre.
Vend. 13 »	3 h.,	Tragédie et comédie.



Deux nouveaux cours viennent d'être institués au Conservatoire royal : un cours de diction dont Mme Neury-Mahieu a été nommée professeur; et un cours de lecture musicale. C'est M. E. Lapon qui est chargé de diriger cette dernière classe, dont l'utilité pratique est indéniable. Lire la musique, ce n'est pas seulement déchiffrer avec aisance la partie mélodique d'un morceau ou un accompagnement de piano, c'est encore et surtout posséder le don visuel d'embrasser d'un regard simultané les nombreuses portées qui composent une partition instrumentale, depuis les quatre portées du simple quatuor jusqu'aux vingt ou trente portées d'une partition wagnérienne. On imagine aisément que cela ne s'apprend pas tout seul et qu'il faut à la fois une pratique continue et une faculté d'analyse très rapide que possèdent de très rares musiciens.

Il s'agit, d'autre part, d'initier les élèves des classes instrumentales à l'exécution des parties qu'ils peuvent avoir à exécuter dans un orchestre, dans les œuvres qu'ils n'ont pas eu l'occasion de parcourir au cours de leurs études : par exemple, les partitions de Mozart, Gluck, Beethoven, Meyerbeer, Wagner, Schumann, Liszt, Mendelssohn. M. Lapon, qui est un chef d'orchestre exercé, aura pour mission spéciale de leur faire lire et exécuter ces partitions, de façon qu'ils soient en mesure, dès leur sortie du Conservatoire, de faire convenablement leur partie dans un orchestre de symphonie ou un orchestre de théâtre.

M. E. Lapon pourra rendre, dans ses nouvelles fonctions, de très précieux services.



Une omission s'est glissée dans la petite note parue dans notre dernier numéro et relative à l'exécution musicale qui a eu lieu à l'église de Saint-Josse-ten-Noode pour la célébration des noces d'or de M. et de Mme Ferd. Kufferath. Nous n'avons mentionné que les élèves de la classe de chant de Mme Cornélis-Servais. Nous devons ajouter que les élèves de la classe de Mlle Elly Warnots ont prêté également leur concours à l'exécution des œuvres du jubilaire, autorisées exceptionnellement par leur professeur qui a tenu à s'associer ainsi à la manifestation organisée en l'honneur du doyen des professeurs du Conservatoire.



Hier, samedi, se sont ouvertes, à Mons, les fêtes organisées par la ville, à l'occasion du tricentenaire de la mort de Roland de Lassus. Ce festival a débuté par un grand concert organisé, comme nous l'avons dit, par le Conservatoire de Mons et qui comprenait, outre des fragments des grands maîtres modernes de la symphonie, plusieurs œuvres de Roland de Lassus et une

cantate en l'honneur du maître de Mons, composée par M. J. Van den Eeden. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro. Aujourd'hui dimanche, commence le grand concours de chant d'ensemble organisé à la même occasion, qui durera deux jours et auquel prendront part des sociétés chorales du Borinage, du pays de Liége et une société néerlandaise. La lutte sera surtout intéressante dans les divisions d'honneur, d'excellence et dans la première division, auxquelles participeront les Chœurs Réunis de Herstal, la Réunion des Chœurs d'Ensival, l'Emulation de Dour, l'Union chorale de Pâturages, l'Aurore de Malines, la Concorde de Verviers, Maestrichter Staer de Maestricht et d'autres. Les chœurs imposés sont composés par MM. Van den Eeden, Radoux, Hinnens, Prys, Vastersavendts, et l'administration communale a constitué un jury de onze membres, composé d'artistes éminents.



CORRESPONDANCES

ANVERS. — L'audition qu'est venu donner, à la Société royale d'Harmonie, le célèbre Orchestre philharmonique de Berlin, a été un vrai régal pour nos dilettanti. M. Franz Mannstädt dirige cette remarquable phalange avec une grande autorité; aussi, obtient-il une correction absolue dans l'exécution et un fini extraordinaire dans les nuances.

Citons surtout la superbe interprétation des œuvres de Beethoven : la Symphonie en *ut* mineur et l'immortelle ouverture de *Léonore*. Une scène de ballet d'après une étude de Mayseder orchestrée par Hellmesberger, a littéralement transporté l'auditoire; l'emsemble des violons dans les passages de difficulté a été particulièrement remarqué.

Le Concertmeister, M. Witek, s'est révélé excellent virtuose dans l'interprétation d'un concerto de Paganini; grande pureté de son et correction absolue telles sont les qualités essentielles de l'artiste.

En somme, soirée remarquable

Dimanche dernier a eu lieu la fête gymnastique dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs. Une harmonie, sous la direction de M. Muldermanns, a exécuté la musique que Peter Benoit avait spécialement écrite pour la circonstance et que M. Degrez avait transcrite pour harmonie.

D'un caractère mâle et énergique, ces pages musicales ont souligné d'une heureuse façon les divers mouvements des gymnastes.

Notre confrère, M. Eug. Landoy, rédacteur en chef du *Précurseur*, consacre à ce mouvement artistique d'un nouveau genre un article fort bien senti et qui résulte d'un interview qu'il a eu avec le maître. Nous croyons ne pouvoir faire mieux que d'en reproduire ici quelques passages :

« On sait que Peter Benoit est très partisan de la musique appliquée à la gymnastique. Le maître a déjà conçu un cycle musical ou plutôt une trilogie divisée comme suit : 1re partie, la technique; 2e partie, la technique et l'esthétique; 3e partie, l'esthétique pure.

» Il va de soi que Peter Benoit ne songe pas à mettre en musique des *exercices acrobatiques*, mais seulement à combiner le rythme musical avec le mouvement dans les exercices plastiques, prêtant à de majestueux déploiements, sans aucune espèce d'engin.

» L'idéal des exécutions *turnermusicalisées*, nous dit le maître, ne sera pleinement réalisé que lorsque le compositeur dirigera lui-même le tout, musiciens, chanteurs et gymnastes.

» Peter Benoit voudrait même fondre cet ensemble dans une action dramatique, empruntée à l'histoire et permettant l'arrivée successive des groupes, puis leur combinaison dans une grande manifestation d'art qui rappellerait, avec les progrès modernes et l'actualité de la conception, les fastes des anciens jeux olympiques. Comme on le voit, le plan est grandiose, mais le maître flamand est digne et capable de l'exécuter. »

Chose curieuse, tandis que chez nous vient de se réaliser une partie de ce vaste plan, on s'apprête à faire revivre, à Paris, les jeux olympiques. Si la coïncidence est singulière, il n'en est pas moins vrai qu'il y a plus de six mois que Benoit caresse et étudie ce projet. Quelques auditions intéressantes viennent d'avoir lieu à l'Exposition. A. W.

— M. Arthur Wilford, le compositeur anversois bien connu, ayant dédié une marche nuptiale, pour orchestre, au prince Charles de Hohenzollern et à la princesse Joséphine, le prince régnant de Hohenzollern vient de lui conférer la médaille d'or des « Arts et des Sciences ».

Nos félicitations.

—Les fêtes musicales de l'Exposition d'Anvers, d'après l'*Indépendance :*

A la fin du mois de juin, festival réservé à la musique allemande, sous la direction du célèbre maître de chapelle Mottl, avec le concours de M. Ernest Van Dyck.

Au mois de juillet, festival français avec la collaboration de MM. Emmanuel Chabrier, Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, Charpentier, etc.

M. Noté et Mme Hervé, de l'Opéra de Paris, ainsi que Mme Sybill Sanderson, la créatrice de *Phryné* à l'Opéra-Comique, se feront entendre pendant le mois d'août.

A la fin d'août, festival russe. Enfin, un festival en trois journées sera consacré aux œuvres des auteurs belges : Peter Benoit, Huberti, Blockx, Van den Eeden, etc.

DRESDE. — Avec une douzaine de mille marcs, la direction de notre Opéra a obtenu du ténor Gritzinger la résiliation de son contrat. Sacrifice nécessaire; le public aurait fini par déserter si on lui avait imposé plus longtemps un *Heldentenor* qui n'a d'héroïque que ses six pieds de haut; M. Gudehus, appelé de Berlin, a chanté Siegmund jeudi dernier, et nous avons eu, grâce à son concours, une excellente audition de la *Walkyrie*. Ce n'est pas que la voix de notre ancien ténor n'ait ses défaillances, mais il possède une rare intelligence de la scène. Si parfois le geste et l'expression du visage manquent de jeunesse, d'irrésistibles élans, une attitude pleine de noblesse viennent plaider en faveur de ce consciencieux artiste. Nous l'avons surtout apprécié dans la scène de l'Epée et dans l'entretien suprême avec Brunnhilde. Dire que Mme Malten a admirablement interprété la *Walkyrie*, c'est répéter une affirmation déjà fort connue. Mais comment ne pas rendre un nouvel hommage à une personnalité si puissante? On est entraîné par l'énergie soutenue de la guerrière et attendri par sa soumission finale aux décrets paternels. Tempérament généreux et passionné, voix aux sonorités éclatantes, diction admirable, accents d'une émotion intense, tels sont les traits qui font de Thérèse Malten une Walkyrie accomplie. Jamais, peut-être, Mme Wittich n'avait été une si touchante Sieglinde. Très en voix, ce soir-là, et d'une beauté idéale, elle s'est surpassée dans la magnifique scène avec Brunnhilde.

M. Perron est un remarquable Wotan. Quoiqu'un peu basse pour sa voix, cette partie convient tout à fait à la nature sérieuse de sa personne et de son talent. La charmante Mlle von Chavanne (Fricka) semble mal à l'aise dans son rôle de justicière, aussi force-t-elle son indignation. M. Keller a rendu de son mieux le personnage de Hunding jusqu'à présent confié à M. Decarli.

L'orchestre, sous la direction de M. Schuch est merveilleux.

A côté de ces fortes et durables impressions artistiques, faut-il vous entretenir d'un ténor, M. Rittershaus qui, n'ayant pas beaucoup plu dans les *Huguenots*, a désiré se produire dans le *Trouvère* où il a mieux réussi? Entre temps, il a rendu publiques des offres de « claque » à lui faites directement et suivies d'un compte en bonne et due forme. Le tout a causé ici une certaine sensation, mais il est probable que, de part et d'autre, on se séparera à l'amiable. ALTON



LIÉGE. — Après le mémorable et belliqueux concours de chant d'ensemble de Charleroi, qui les avait vu aux prises vocales, dans deux chœurs si difficiles et si différents de style, le *Rêve* de Léon Dubois et *Vers l'Avenir* de J. Simar, nos vaillantes chorales ont voulu se soumettre au jugement du public liégeois — qui n'avait cessé de porter un ardent intérêt à la lutte. C'est sur un terrain neutre, le terrain de la charité que s'est rouvert, par deux fois, devant un immense auditoire enfiévré de plus de cinq mille personnes entassées dans la vaste salle de la Renommée, un concours cette fois pacifique.

Le jeudi 14 juin, les Disciples de Grétry se sont fait entendre précédés d'un très intéressant concert. La partie vocale était confiée à Mlle Jeanne Flament, du Conservatoire de Bruxelles, prix d'honneur de la Reine, aimable cantatrice, à la belle voix, se faisant accueillir dans l'air de *Samson et Dalila*, puis MM. Eug. Henrotte et A. Moussoux, les excellents baryton et ténor de la société, entendus dans les meilleurs morceaux de leur répertoire avec un étourdissant succès et force rappels.

La partie instrumentale était tenue par un jeune violoncelliste, lauréat de notre Conservatoire, actuellement attaché à l'orchestre Lamoureux. M. A. Weyns, montrant d'excellentes qualités dans le concerto de Golterman et des morceaux de genre de B. Godard et de Popper

Enfin, dans un religieux silence, M. Delsemme, le zélé et persévérant directeur des Disciples, nous a fait admirer l'art avec lequel il avait mené à une victoire chèrement disputée, sa remarquable phalange.

Bravos enthousiastes!

Le dimanche 17 juin, affluence encore plus considérable, s'il est possible, pour applaudir les vainqueurs, qui, eux aussi, avaient encadré leur audition d'un non moins superbe concert. L'excellente harmonie du 14e régiment de ligne, sous la direction précise de M. Braet, ouvrait et clôturait la séance, se faisant applaudir dans de bonnes transcriptions. Puis, par un sentiment d'émulation galante, on avait fait appel à Mlle Elise Polspoel, de votre Conservatoire, prix de la Reine également, qui a révélé son excellente méthode dans des morceaux de Thomas et de Massenet. La virtuosité était représentée par une aimable violoniste, Mlle Edith Robinson, jeune élève pleine d'avenir, confiée aux soins éclairés de notre célèbre professeur C. Thomson.

L'entrée de M. Sylvain Dupuis, entouré des fidèles compagnons de la Légia, a été saluée par une grandiose ovation.

La perfection atteinte par la glorieuse société liégeoise, surtout dans le *Rêve* de Dubois, et les sages gradations réalisées dans l'*Avenir* de J. Simar, n'ont pas laissé de doute sur la supériorité d'exécution. A. B. O.



LONDRES. — La « Season » bat son plein. Les théâtres et concerts, grâce à la température pluvieuse et froide, font d'excellentes affaires.

Au Covent Garden, sir Augustus Harris a réussi à grouper un grand nombre d'artistes renommés, formant une troupe incomparable : Mmes Adini, Melba, Calvé, de Nuovina, Mlle Bauermeister, particulièrement favorisée par la reine, qui lui a

fait remettre un bijou superbe en souvenir de la représentation de *Faust*, donnée dernièrement au palais de Windsor; Mlle Simonnet, Mlles Giulia Ravogli et Miss Pauline Joran. Du côté masculin, nous avons : MM. Plançon, Castelmary, Cossira, Albers, Signor Beduschi, de Lucia, Aucona, enfin Jean de Reszké, qui vient de jouer le *Werther*, de Massenet, avec Mmes Emma Eames et Sigfried Arnoldson.

Indépendamment de cet ensemble remarquable et prodigieux, sir Augustus Harris nous annonce, au Drury Lane, huit représentations allemandes des œuvres wagnériennes : La *Walkyrie*, *Siegfried*, *Tristan et Iseult*, *Lohengrin*, *Tannhœuser* et, de plus, *Fidelio* et *Freischütz*.

Parmi les artistes engagés, nous citerons les deux grandes cantatrices en renom au delà du Rhin : Mmes Klafsky et Elyse Kutscherra ; viennent ensuite Mlles Gherlsen, Olitzka, Bauermeister, Dagmar, Sara Moriz, Brassi et Pauline Joran, MM. Dufriche, David, Bispham, M. Wiegand et le ténor de Hambourg, Rothmühl.

Jeudi dernier, à Covent Garden, Mme Adini remplissait le rôle de Valentine, dans les *Huguenots*, pour la première fois en Angleterre. Elle a reçu un accueil très chaleureux. Mlle Simonnet jouait à côté d'elle le rôle de Marguerite de Valois. On l'a trouvée un peu affectée. Mlle Olitzka personnifiait Urbain et complétait avec MM. Plançon et Dufriche un ensemble remarquablement homogène.

Au dernier concert de la Symphonic Society, M. Edouard Grieg a dirigé sa nouvelle musique de scène pour *Sigur Jorfalgar*, le drame de Bjornson.

Grieg est encore peu connu ici, mais son succès a été très vif.

Très beau concert au Princess Hall, par Miss Ada Wray's, qui a gentiment chanté la cavatine des *Pêcheurs de Perles*. Le jeune violoncelliste Jean Gerardy a, comme l'an dernier, émerveillé son auditoire par ses qualités précoces et le profond sentiment dont son jeu est empreint. Mlles Douste, toujours aimables et gracieuses, ont, au même concert, recueilli des nouveaux succès.

Au Queen's Hall, une société chorale suisse, le Berner Liedertafel, se composant de cent vingt exécutants, a donné une exécution en général fort sèche et disons même médiocre, de chœurs populaires parfois intéressants. Le défaut prédominant est le manque absolu de nuances justes et bien réglées. La plupart des membres, — amateurs, du reste, — semblent ignorer l'effet déplorable que produit l'exagération des fortés par un nombre aussi important de chanteurs. Quel étrange contraste avec les chœurs entendus, quelques jours auparavant, de l'Amsterdamsche a Capella Koor.

Dans le même Hall, M. Raoul Pugno a obtenu un réel succès. Son récital de piano se composait de numéros bien choisis et bien exécutés. Il a fait preuve d'une technique approfondie tour à tour dans la sonate du *Clair de Lune* de Beethoven, dans une sonate de Schumann et des œuvres de Hændel, Chopin, Mendelssohn et Grieg.

Au St-James Hall, Mlle Chaminade a exécuté à ravir, et devant une salle comble, six de ses compositions.

La Carl Roza Company vient de terminer sa saison théâtrale à Birmingham. Mlle Pauline L'Allemand sera engagée comme soprano pour la prochaine saison. A. Le Kime.

NOUVELLES DIVERSES

Les fêtes organisées à Munich à l'occasion du tri-centenaire de Roland de Lassus ont commencé le 14 juin, par une sérénade donnée sur la place de la Promenade, devant le monument du vieux maître. Six sociétés de chant de Munich ont pris part à cette sérénade, qui comprenait deux chœurs, un *Magnificat* et le VIIe psaume de Lassus ; elle s'est terminée par un hymne de M. Rheinberger. Un grand concert a eu lieu le lendemain dans la salle de l'Odéon, sous la direction de Hermann Levi.

Dans la première partie de ce concert, on a entendu les œuvres suivantes de Roland de Lassus : *Dei donum,* motet à 6 voix ; *Gustate et videte*, motet à 5 voix ; *Timor et trémor*, motet à 6 voix ; *Je l'aime bien*, chanson à 4 voix ; *Un chasseur* (Es jagt ein Jæger), air allemand à 5 voix ; *O la oche bon eccho*, vilanelle à 8 voix ; enfin, *Quo properas facunde nepos*, hymne à Albert V et à son épouse, à 10 voix. La seconde partie se composait de la neuvième symphonie de Beethoven. On sait que Roland de Lassus mourut à Munich le 14 juin 1594.

M. Siegfried Wagner, le fils du maître de Bayreuth, vient d'entrer dans sa vingt-sixième année.

A l'occasion de l'anniversaire de son fils, Mme Cosima Wagner lui a fait don d'un pavillon de musique nouvellement construit dans les jardins de la villa Wanhfried, à Bayreuth, et destiné à servir de salle d'études pour les élèves de l'école dramatique de Bayreuth.

Là ne se sont pas bornés les cadeaux. Mme Cosima Wagner, pour flatter la fantaisie de son fils, grand amateur de chiens, a composé pour les cinq bêtes qu'il possède cinq petites poésies, les a fait imprimer, coller sur de petits cartons, et les a attachées au cou des chiens.

L'un après l'autre, le jour de l'anniversaire de la naissance de Siegfried, ils furent introduits dans le pavillon musical, et le fils, ravi, put lire au cou de chacun de ses chiens favoris les vœux qu'ils lui offraient, versifiés par la veuve du grand Wagner.

Quelques journaux ont publié ces versiculets et sont, à ce propos, montés sur leurs grands

chevaux, dénonçant le « cabotinisme » de cet amour maternel.

Il va sans dire que Mme Wagner n'est pour rien dans la publication de ses petits poèmes, qui sont une plaisante fantaisie familliale, rien de moins, rien de plus.

Une indiscrétion a été commise par un des ouvriers de l'imprimerie où Mme Wagner avait fait composer les petits cartons destinés aux chiens de M. Siegfried Wagner. Cet ouvrier les communiqua au *Fränkische Mercur*, qui les reproduisit sans autorisation. On dit même que Mme Wagner va intenter un procès à ce journal pour publication non autorisée.

Beaucoup de bruit, en somme, pour peu de chose.

Le *Fremdenblatt* de Berlin nous apporte d'intéressants détails sur les dispositions du testament de Meyerbeer relative à ses œuvres posthumes. Il y est formellement stipulé que *Vasco de Gama* (l'*Africaine*) sera la seule de ses pièces qui sera représentée après sa mort.

Toutes les autres compositions doivent être réunies en un volume qui restera ignoré de tous et qui sera remis à celui de ses petits enfants qui, à l'âge de seize ans, fera preuve d'un réel talent musical.

Si cette condition ne se réalise pas, le volume sera livré aux flammes par les soins des exécuteurs testamentaires. « Jamais, ajoute Meyerbeer pour expliquer ses décisions, les œuvres posthumes d'un compositeur n'ont ajouté à sa gloire. »

En ce qui le concerne tout au moins, l'auteur des *Huguenots*, Meyerbeer a eu raison.

On vient d'inaugurer à Munster (Alsace) une salle de théâtre offerte à la ville par la munificence de la famille Hartmann, et à cette occasion on a exécuté sur la nouvelle scène un petit opéra-comique en un acte, en dialecte alsacien, avec chœurs, orchestre, ballet, etc., dont la musique est de M. Weckerlin, bibliothécaire du Conservatoire de Paris. Titre : l'*Astrologue*. Le poème est de M. Mangold. Cette œuvrette date du reste de quelques années déjà.

Elle n'en a pas moins obtenu un très vif succès.

Il est question, depuis quelque temps, d'ériger un monument, à Zelazowa Wola, à la mémoire de Chopin. L'initiative de l'érection du monument a été prise par la Société musicale de cette ville. La maison de Chopin existe encore, à Zelazowa Wola, près de Sochaczew; les fonds nécessaires au rachat ont été réalisés au moyen de concerts donnés à Varsovie et à Radom, au produit de ces concerts est venue s'ajouter une offrande de 2,000 francs faite par M. Paderewski.

Le 14 juin s'est ouverte la saison des bains de mer à Scheveningue, et à cette occasion a eu lieu le premier concert de l'orchestre philharmonique de Berlin, qui a fait entendre deux ouvrages posthumes de Borodine et de Tchaïkowsky. C'est la dixième année que le célèbre orchestre de Berlin joue à Scheveningue pendant l'été, et ce petit jubilé sera célébré par un festival qui aura lieu au mois de juillet prochain.

Différentes revues allemandes viennent de publier des séries de lettres de Hans de Bulow dont certains fragments sont assez curieux. Mais il en est aussi qui sont très incohérentes et qui renferment sur les contemporains des jugements très vifs, acérés, injustes même. Car Hans de Bulow était tout nerfs et ses appréciations des hommes et des choses ont quelquefois une allure si personnelle qu'elles n'ont nécessairement qu'une valeur toute subjective. C'est ainsi que, dans un intéressant morceau daté de 1866, il explique son attitude vis-à-vis de la *Trinité* (Wagner, Liszt et Berlioz). Selon lui, on ne peut s'enthousiasmer et agir que pour *un seul* grand homme à la fois. Lorsqu'on se trouve donc avoir trois grands hommes parmi ses contemporains, il faut choisir celui auquel on se consacre, au risque d'être injuste pour les deux autres. On sait celui qu'il choisit : ce qui ne l'empêcha pas de blâmer chez Wagner ce qu'il appelait ses procédés cavaliers envers Berlioz.

« Je ne connais rien de plus sans cœur, écrit-il dans un fragment — et ce fut pour l'autre (Berlioz) un vrai coup dans le cœur, — que le silence de trois semaines qui suivit le don d'une partition, et ne fut rompu que par l'envoi d'une autre partition, avec cette dédicace :

» A ROMÉO ET JULIETTE,
» LEURS RECONNAISSANTS
» TRISTAN ET ISEULT. »

Et il ajoute encore un mot sévère pour « d'autres choses » qu'il s'abstient de raconter afin d'éviter de tomber dans les commérages, mais qui, dit-il, « peuvent à peine s'excuser dans une nature qui ne serait pas tout à fait ignoble ».

Il y a d'autres lettres dont le ton vif rappelle celui des algarades restées fameuses du chef d'orchestre berlinois.

Aussi ces publications de lettres non destinées à la publicité ont-elles provoqué une vive émotion dans les cercles artistiques d'Allemagne. Mme veuve de Bulow-Schanger vient de charger en conséquence son avocat, M. Paul Michaelis, à Berlin, de prendre les mesures nécessaires pour empêcher que dorénavant d'autres lettres de son défunt mari soient publiées sans son autorisation. Mme de Bulow se réserve de faire elle-même un choix parmi

les lettres et écrits du grand artiste, « afin d'empêcher, dit-elle, que la publication isolée de fragments ou de billets écrits sous l'impression du moment ne donne une fausse idée du caractère et de la nature de l'artiste. »

Le pape Léon XIII prépare une encyclique dans laquelle, si l'on en croit les nouvelles venues de Rome, il condamnerait sévèrement l'exécution des musiques profanes dans les églises et rappellerait toutes les maîtrises catholiques à la pratique d'un art vraiment religieux. Il faut reconnaître que, pour la France, l'Italie et la Belgique, une pareille encyclique sera singulièrement opportune. Car, en général, la musique que l'on fait dans nos églises n'est pas de la *musique d'église*. Les croyants en sont affligés. Les artistes commencent à s'en indigner. Mais les maîtres de chapelle paraissent peu s'en soucier. Et, d'ailleurs, la dévotion mondaine s'en accommode.

D'autre part, à Paris vient de se constituer une société qui a pour but d'encourager la restitution du plain-chant et du chant grégorien d'après les récents travaux de Dom Pothier et des Bénédictins. Cette société a pour but de réunir les « grégoriens », de révéler à la foule des chrétiens l'incomparable beauté d'une liturgie qu'elle ignore, de créer des écoles de chantres et, peut-être aussi, donner une édition vulgaire des mélodies grégoriennes que, jusqu'ici, leur notation archaïque rend inaccessibles à la multitude.

Cette société ne veut point, toutefois, s'arrêter à cette tâche en quelque sorte archéologique. Elle croit qu'il serait absurde de chasser de l'église les musiciens d'aujourd'hui, et elle les invite à composer à leur tour des messes, des hymnes, pourvu toutefois que leur musique soit religieuse dans son inspiration et liturgique dans sa forme.

Le comité provisoire placé à la tête de la Société comprend les noms de MM. Vincent d'Indy, Guilmant, de Polignac, Bordes et Bourgault-Ducoudray. Celui-ci, dans une lettre récente, définissait l'œuvre à accomplir en ces termes : « Construire un temple à la place d'un casino. »

Enfin, on annonce, pour la fin du mois, un congrès organisé par la Société Saint-Jean pour le développement de l'art chrétien et qui sera consacré à l'épineuse question de

la restauration du plain-chant et de la musique sacrée. Les musiciens, auteurs ou maîtres de chapelle, sont invités à envoyer au congrès le fruit de leurs réflexions, et leur opinion sur le grave débat qui s'agite entre les partisans des différentes méthodes préconisées. Les théories de Dom Pothier seront exposées, les éditions de Pustet, de Ratisbonne, seront mises en cause, ainsi que les décrets de la Congrégation des Rites accordant le privilège à l'éditeur allemand.

Ce congrès empruntera un caractère particulièrement intéressant du chef de ces discussions, où les plus pures préoccupations d'art alterneront avec de secondaires compétitions commerciales et internationales, ainsi qu'il ressort de la campagne menée depuis quelques mois par une grande partie de la presse religieuse (et aussi politique) française contre le monopole accordé par Pie IX à M. Pustet, de Ratisbonne. Ce monopole, comme on sait, consistait dans l'exclusif privilège de la fourniture des livres choraux aux églises, et cela pour une durée de trente ans. Comme il était question de renouveler ce privilège, des éditeurs français ont protesté au nom de leurs intérêts méconnus, soutenus, mais pour des raisons d'ordre artistique, par un groupe de musicologues qui repoussent l'édition de Ratisbonne comme défectueuse et non conforme à la vraie tradition.

On assure, du reste, que le pape Léon XIII a décidé d'ores et déjà de ne pas renouveler le privilège de M. Pustet.

BIBLIOGRAPHIE

La Mouche... des Croches, par Willy, publiée par Fischbacher! A quand *Croches, Doubles Croches et Anicroches?* Nous retrouvons dans ce nouveau volume l'esprit si particulier de l'Ouvreuse, légèrement gouailleur, avec un peu trop d'amour pour le calembour, mais avec des aperçus souvent justes sur les hommes et les choses. On aurait bien quelques peccadilles à lui signaler, ne fût-ce que celle qui consiste à traiter le *Guide Musical* de feuille coloniale (lisez: entichée de Colonne). Ne pourrait-on lui reprocher, à l'espiègle Ouvreuse, d'être un peu trop *Lamoureuse?*

Harmonies, chœur pour quatre voix d'hommes, poème de Jules Sauvenière, musique de J.-Th. Radoux. Bruxelles, Schott frères, éditeurs. Les

organisateurs du grand concours international de chant d'ensemble qui va se donner à Mons ont lieu de se féliciter hautement d'avoir confié, au très remarquable directeur du Conservatoire de Liége la composition du chœur imposé en division d'honneur.

L'art d'écrire pour les voix, faculté particulière chez le fécond maître liégois, s'était déjà affirmé avec force et variété dans de nombreuses compositions versées au répertoire des sociétés chorales; mais la volonté inspirée de l'artiste n'avait pas encore atteint cette plénitude d'accents sincères et de moyens habiles que nous révèle *Harmonies*. Le poème de M. Jules Sauvenière, l'habile auteur couronné des cantates du *Sinaï* et d'*Andromède*, est remarquablement conçu pour la musique. Le choix de M. J. Th. Radoux a donc été justifié et les phrases idylliques et lyriques du poème, ont été chantées par l'heureux artiste, tour à tour avec grâce concentrée et communicative, avec une fraîcheur enjouée et un éclat superbe.

L'œuvre dont il s'agit est de haute et inspirée déclamation, d'un entrelacement harmonique ingénieux et ferme, et de facture essentiellement moderne avec son unité musicale faisant corps avec la poésie. — Aussi sa réalisation séduira les sociétés de valeur de chant d'ensemble, — vouées à un art élevé. Ayant cette conscience intime de ses sincères efforts, le maître liégeois, par une délicate attention, a dédié à Mme J.-Th. Radoux sa dernière partition

A. B. O.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

Mme la princesse Marceline Czartoriska, née princesse de Radzivill, décédée en son château près de Cracovie, le 8 juin 1894.

Excellente pianiste. Elle avait favorisé les débuts de Chopin à Paris, et elle est toujours restée fidèle au souvenir du célèbre artiste, son compatriote.

—A Charleroi, le compositeur de musique A. Dagnelies, qui, pendant près de quarante ans, dirigea

de nombreuses sociétés de fanfares ou d'harmonie d'une partie du Hainaut.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Clôture annuelle.
Théatre des Galeries. — Gigolette (avec Mme Cerny).
Alcazar royal. — Clôture.
Waux-Hall. — Tous les soirs, concert de symphonie par l'orchestre du théâtre de la Monnaie.

Dresde

Opéra. — Du 10 au 24 juin : Les Huguenots. Freyschütz. Rheingold. La Walkyrie. Mignon. Le Trou-

vère. Siegfried. Les Noces de Figaro. Le Crépuscule des dieux. Lohengrin.

Paris

Opéra. — Du 10 au 24 juin : Sigurd. Roméo et Juliette. Lohengrin. Faust. Roméo et Juliette. La Walkyrie. Djelma. Thaïs.

Opéra-Comique. — Du 10 au 24 juin : Mignon. Falstaff. Le Portrait de Manon, Phryné et Lalla Roukh. Falstaff. Carmen. Falstaff. Falstaff. Carmen. Le Pré aux Clercs. Falstaff. Mignon. Falstaff. Le Portrait de Manon, Phryné et Cavalleria rusticana. Falstaff.

Vienne

Opéra-Impérial. — Clôture annuelle.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

40e ANNÉE 8 et 15 Juillet 1894 NUMÉROS 28-29

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski.—A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéros 28-29. 8 et 15 Juillet 1894.



Les Musiciens de l'Ecole polytechnique

(Suite — Voir les nos 24-25)



F.-J. Fétis n'a pas eu de tendresse non plus pour un autre polytechnicien, le comte François-Camille-Antoine DURUTTE. Né à Ypres le 15 octobre 1803, fils d'un général comte de l'Empire, il fit partie de la promotion de 1823 et fut classé dans le corps de l'artillerie. A peine en possession du grade de lieutenant, il démissionna en 1827, pour se fixer à Metz, s'y marier, et consacrer sa vie aux études musicales. Il se lança bientôt avec ardeur dans la composition de symphonies, d'ouvertures, de messes avec orchestre, et d'œuvres de musique de chambre, qu'il avait de temps en temps le plaisir assez rare de voir exécuter dans sa province. Il écrivit plusieurs opéras, sans se décourager en constatant l'impossibilité de les faire représenter. Un seul d'entre eux, le *Violon de Crémone*, opéra-comique en deux actes, fut, après une longue attente, exécuté à Metz, le 10 mars 1865. En cette ville, où Durutte n'avait que des amis, on estimait hautement son talent. Mais Paris dédaigne, à l'ordinaire, les célébrités provinciales, et le système de centralisation artistique qui prévaut en France souffre très peu d'exceptions. Durutte ne vit donc pas sa réputation de compositeur s'étendre, et son nom ne serait pas sorti du cercle restreint de ses concitoyens, sans ses travaux théoriques.

Elève de Barbereau et ami de Wronski, ce fut sous l'influence de ces deux maîtres qu'il conçut et rédigea le grand ouvrage publié en 1855 sous le titre d'*Esthétique musicale, technie ou lois générales du système harmonique.* Trop scientifique pour les simples musiciens, trop musical pour les purs mathématiciens, le livre de Durutte, écrit par surcroît dans un style souvent emphatique ou obscur, fut vivement critiqué. Fétis, en particulier, le traita de « dédale abrutissant ». Ses attaques ne diminuèrent pas la valeur ni le haut intérêt d'un ouvrage qui ne devait, il est vrai, point faire école, mais qui ne pouvait pas non plus passer inaperçu dans le développement historique et théorique de l'art. La discussion entre F.-J. Fétis et Durette fut longue et acerbe. On doit reconnaître que Durutte avait lancé les premières flèches : en disant, par exemple, que le traité de Barbereau était « *le seul* à la hauteur de la pratique des grands maîtres », il portait à Fétis un coup direct. Sur aucun point de science pure ni de simple pratique, ces deux hommes ne semblaient faits pour s'entendre. A l'époque où Fétis publiait dans la *Revue et Gazette musicale* son célèbre réquisitoire contre Richard Wagner, Durutte, l'un des premiers en France, affirmait hautement son enthousiaste admiration pour le maître étranger, et par deux fois il plaçait son nom, ainsi que ceux de Liszt, de Schumann et de Berlioz, parmi les « grands compositeurs » ou les « grands maîtres modernes ». Tandis que Fétis, choqué de rencontrer dans un quatuor de Mozart des harmonies inusitées, s'arrogeait le droit de corriger ce qu'il taxait d'hérésie, Durutte cherchait dans de nouvelles formules théoriques la justification de ce « mystère mozarien ». En 1876, dans le *Résumé élémentaire de la Technie harmonique,* il répétait encore

avec une entière confiance et une certaine fierté : « Le génie musical des grands maîtres les a guidés dans la production de beaucoup de faits d'harmonie transcendantale dont notre théorie des accords multiples peut seule rendre raison ».

Quelle que soit la proportion d'erreurs ou d'obscurités contenue dans les écrits de Durutte, il est deux choses qu'on ne saurait contester : le savoir de leur auteur et l'élévation de ses convictions d'artiste.

Chassé de Metz par les événements de 1870, Durutte passa ses dernières années à Paris, où il mourut le 24 septembre 1881.

L'ordre chronologique des promotions appelle maintenant devant nous Joseph-Antoine PLASSIARD. Né en 1807, entré à l'Ecole polytechnique en 1827, classé dans le corps des ponts et chaussées, il parvint au grade d'ingénieur en chef, et se fixa à Lorient, où il mourut le 8 octobre 1889. Plassiard s'était fait de bonne heure une certaine réputation dans un genre tout spécial, la fabrication des cordes d'instruments à archet. Frappé de l'empirisme qui régnait dans cette branche de l'industrie artistique, il avait commencé en 1842 de minutieux calculs et de nombreuses expériences pratiques pour arriver à déterminer scientifiquement toutes les conditions nécessaires à l'obtention de cordes parfaitement justes. Le premier résultat de ces patientes recherches fut publié par Durutte en quelques pages de son *Esthétique*, et fit l'objet d'un mémoire présenté à l'Académie des sciences en 1858. Plassiard avait établi tous ses calculs avant l'adoption, en 1859, du diapason officiel de 870 vibrations; il dut les recommencer sur cette nouvelle base, et en publia le résumé en 1874 dans le recueil de l'Association française pour l'avancement des sciences. Le même travail reparut en 1880 sous une forme beaucoup plus étendue, en une brochure intitulée *Des cordes harmoniques en général et spécialement de celles des instruments à archet.*

Dans leur volumineuse histoire de la notation musicale, MM. Mathis Lussy et Ernest David font une vague allusion au « système de portée du colonel Treuille de Beaulieu ». Il s'agit probablement ici d'Antonin-Hector-Thésée TREUILLE DE BEAULIEU, né à Lunéville le 7 mai 1809, entré à l'Ecole polytechnique en 1829, classé dans l'arme de l'artillerie, et mort à Paris le 24 juillet 1886, avec le grade de général de division et celui de grand officier de la Légion d'honneur. Chercheur infatigable d'inventions nouvelles, le général était bien dans le cas d'avoir imaginé, peut-être à titre de simple délassement, des modifications à la notation musicale. C'est, on le sait, un fait fréquent. Au lieu de se féliciter de la précieuse universalité de l'écriture musicale, qui unit dans un langage commun les musiciens de tous les pays, nombre d'esprits distingués appliquent leurs facultés à vouloir introduire dans la notation quelque chose de la légendaire confusion de Babel.

Un autre général serait chez nous à peu près le pendant du célèbre général Cui, s'il avait porté jusqu'à l'opéra ou la symphonie son ambition de compositeur. Charles-Joseph-Théodore PARMENTIER, né le 14 mars 1821 à Barr (Bas-Rhin), élève de la promotion de 1840 à l'Ecole polytechnique, fut classé dans l'arme du génie, et parvint, après une brillante carrière militaire, au grade de général de division. Amateur actif et studieux, élève pour l'orgue de G. Stern, de Strasbourg, M. Parmentier s'est fait connaître comme compositeur par quelques articles insérés naguère dans la *Revue et Gazette musicale*, la *France musicale*, et divers journaux alsaciens. Fixé à Paris depuis sa retraite, le général Parmentier n'a pas cessé de s'occuper de musique; il prend notamment une part active à la direction de la société l'*Euterpe*. Chacun sait qu'il a épousé, en 1857, la célèbre violoniste Teresa Milanollo.

Auguste-Lucien DAUTRESME, né à Elbeuf le 21 mai 1826, entra à l'Ecole polytechnique en 1846. La carrière maritime, qui lui fut assignée à la sortie, ne répondant pas à ses goûts, il donna sa démission, essaya de l'industrie, puis se fit compositeur, par une décision tardive, et sans vouloir, comme le lui conseillait son maître Amédée Méreaux, entrer dans les classes du Conservatoire, pour se présenter au concours du prix de

Rome. Quelques petites pièces vocales, une sonate de piano, précédèrent un opéra comique en un acte, *Sous les charmilles*, représenté au Théâtre-Lyrique, le 29 mai 1862. Peu d'années après, un incident singulier mit fin aux destinées musicales de Dautresme : il avait un ouvrage en trois actes, *Cardillac*, reçu à l'Opéra-Comique, mais dont le tour de représentation se faisait attendre; énervé par la lenteur des études préparatoires et la longueur totale de l'attente, Dautresme envoya ses témoins au directeur du théâtre; celui-ci refusant le duel, le musicien s'y prit de si vive façon, qu'il fut traduit pour voies de fait devant les tribunaux, et se vit condamner à six mois de prison. *Cardillac* fut joué cependant, le 11 décembre 1867; mais son auteur sous les verrous n'en put même pas suivre la courte fortune.

Dautresme, après cette aventure, ne pouvait conserver ni grand goût ni grand espoir en fait d'art. Il se fit journaliste, et pour dernier métier se jeta dans la politique. Il devint député, fut ministre du commerce en 1889, et mourut sénateur, à Paris, le 18 février 1892.

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.



LA RÉNOVATION DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE



La question de la musique religieuse a fait un petit pas, c'est-à-dire que la Congrégation des Rites a déclaré qu'elle n'entendait rien ajouter aux dispositions antérieures relatives aux éditions de Ratisbonne. Contrairement à ce qu'on a affirmé, les éditions Pustet ne sont pas *imposées*, elles sont seulement *recommandées :* les évêques gardent leur libre appréciation sur la matière. La Congrégation n'entend nullement donner son approbation aux autres systèmes de notation.

Tout reste donc en l'état ou peu s'en faut; et ceux qui essaient une solution radicale éprouvent une légère déconvenne. Pour donner une idée du degré de passion apporté par certains dans la question, on ne parlait rien moins que de millions et de millions qui étaient censément détournés de l'industrie nationale française ; or, la plus rapide statistique démontre que, pour qu'il en fût ainsi, il faudrait que chaque paroisse de France achetât, *chaque année*, pour un millier de francs, en moyenne, de livres sacrés; ce qui est loin de la réalité.

Une décision plus importante de la Congrégation des Rites concerne la condamnation définitive de la musique d'un caractère vraiment trop profane qui s'exécute encore, — surtout à Paris, — dans un grand nombre de paroisses. On veut, enfin, en revenir aux prescriptions, — pas nouvelles, — du Concile de Trente.

Il est vraiment plus que temps de prendre une résolution énergique à cet égard, car la situation devient écœurante au point de vue artistique.

Aussi faut-il avec joie signaler la création d'une Société française de musique religieuse, destinée, dans l'esprit de ses fondateurs, au triple but suivant : restauration du plain-chant selon le mode d'exécution des bénédictins; diffusion de la musique religieuse de la grande époque des Palestrina, Lassus, Vittoria, etc.; et création d'œuvres musicales religieuses conçues dans le respect des textes liturgiques et de leur expression, en s'inspirant des traditions palestriniennes et grégoriennes. On ne peut qu'applaudir à une si noble entreprise, qui donne toute garantie de sincérité et de sérieux par la valeur même des fondateurs : MM. Bourgault-Ducoudray, le savant musicologue; Guilmant, l'éminent organiste; V. d'Indy, Ch. Bordes, deux jeunes et vrais maîtres; et M. de Polignac, amateur très distingué.

Les deux premiers points du programme poursuivi sont particulièrement urgents; pour s'en convaincre, il suffit d'assister à quelque office dominical et d'écouter la criaillerie et les beuglements des chantres ignares pour ce qui concerne le plain-chant; ou bien, pour la partie musicale non liturgique, de subir la confiserie poisseuse des *Ave Maria* et des *Pie Jesu*, selon l'occurrence nuptiale ou funèbre.

Quant au troisième point, la création d'œuvres musicales dans l'esprit sinon dans le style ancien, il est plus discutable, et cela nous paraît plutôt un expédient destiné à canaliser tant bien que mal la production ininterrompue des œuvres soi-disant religieuses dont le cours ne pourrait brusquement être barré. Car les projets de réforme auront à passer par la bonne

volonté des organistes et des maîtres de chapelle, généralement encroûtés, et avec profit, dans la situation actuelle. Ne pouvant obtenir une transformation radicale de leurs idées ni de leur manière de comprendre la composition musicale religieuse, ne pouvant leur dire « taisez-vous », on leur proposera d'abord de « faire autrement ».

Assurément, il serait outrecuidant de vouloir apprécier un mouvement musical qui n'est pas encore né ; ce serait un procès de tendances.

Si ces observations préalables s'émettent ici, elles résultent d'une expérience analogue déjà tentée, en Allemagne, au cours de ces dernières années.

Une poussée réformatrice s'est produite qui a eu les plus heureux résultats quant aux exécutions du plain-chant et au triage des œuvres non liturgiques à chanter. En même temps qu'on restaurait les belles pages des anciens, toute une série de pastiches se succédaient sans interruption ; un grand nombre de musiciens se mettaient à « travailler dans cette partie ». Quelques-uns, comme Haller Piel et Witt, arrivaient à une célébrité relative. Leurs compositions sont pleines de talent, surtout de correction rare, d'écriture rigoureuse ; quelques-unes, celles de M. Piel, prêtre à Boppard, sont empreintes d'onction réelle ; néanmoins, l'audition de ce genre de compositions laisse une certaine impression de malaise. A quoi cela tient-il ? Confusément peut-être à ce détail que, malgré la sincérité indéniable des auteurs, l'aspect de leurs œuvres est conventionnel, anachronique. Point plus grave, ces musiciens, s'interdisant de prime-abord certains modes d'expression, se confinant dans d'étroites règles traditionnelles, en sont forcément venus à faire tourner à vide les rouages de leur esprit tout moderne, à chercher d'autres issues à leur imagination ; ne pouvant, et pour cause, retrouver la fraîcheur, la quiétude virginale des anciens, leur plume s'occupa bientôt du jeu savant ; et telles messes du Dr chanoine Witt, mort récemment, ne sont pas loin du byzantinisme d'écriture de la *Messe de l'homme armé*.

Mais à quoi bon préjuger ? Attendons à l'œuvre la nouvelle école annoncée ; qui sait si elle n'apportera pas une formule neuve, conciliant avec la rigide forme traditionnelle l'esprit mystique moderne !

MARCEL RÉMY.





LES FÊTES DE ROLAND DE LASSUS A MONS



On ne peut honorer un mort illustre, en Belgique, sans une cantate à grand orchestre et sans un concours d'orphéons.

Roland de Lassus n'a pas échappé à cette commémoration traditionnelle. C'eût été une tentative hardie peut-être, mais artistique et qui eût certainement fait sensation dans le monde musical, de changer cette fois de manière, et puisqu'il s'agissait d'un des plus grands maîtres de la musique de donner dans deux ou trois concerts successifs l'audition de quelques-unes des œuvres marquantes du maître montois, de confier, par exemple, à quelques unes de nos meilleures sociétés chorales d'hommes l'exécution de ses chœurs profanes ou religieux pour voix d'hommes, d'y opposer les excellents chœurs féminins de la Société de musique de Mons dans les œuvres écrites pour voix de femmes, de réunir ensuite les deux groupes en un grand ensemble dans les compositions pour chœurs mixtes, le tout coupé par les compositions de musique de chambre, chansons italiennes ou françaises, madrigaux confiés à des artistes de choix. Il y avait là de quoi composer des programmes d'un intérêt supérieur, et c'eût été la vraie façon de glorifier le grand maître objet de la fête en le faisant revivre par ses œuvres.

Les organisateurs de la « grande solennité musicale » de Mons, comme dit le programme officiel, n'ont pas été de cet avis. M. Van den Eeden a-t-il craint que les chefs-d'œuvre du vieux maître ne parussent trop austères à ses auditeurs ? Il y a lieu de le croire. Envisageant d'une toute autre façon le programme, il n'a songé qu'à lui-même et à la cantate qu'il avait été naturellement chargé de composer en sa qualité de directeur du Conservatoire de Mons. Aussi la « grande solennité musicale » n'a été, en somme, qu'un festival Van den Eeden. J'avoue que j'aurais préféré qu'il restât celui de Roland de Lassus. Il n'y aurait pas eu de désillusion.

La cantate de M. Van den Eeden n'est pas bonne, et j'hésite d'autant moins à le dire que j'estime son talent et que je le sais capable de faire bien. Est-ce le navrant poème de M. H. Laroche, écrit dans une langue par trop locale, et d'une composition plus que naïve, qui a empêché M. Van den Eeden de s'élever au-dessus du banal et de l'ordinaire ? Quoi qu'il en soit

poème et musique se conviennent, cette fois, et se recouvrent parfaitement. Ce n'est pas qu'il n'y ait, çà et là, quelques élans qui semblent promettre un développement intéressant : mais le développement n'arrive pas. L'élan tourne court et tombe à plat. M. Van den Eeden avait à sa disposition un gros orchestre de cent vingt exécutants, des chœurs mixtes exercés, comprenant cinq à six cents chanteurs. Tout autre aurait cherché à tirer un parti de ces masses sonores, il eût opposé les différentes catégories de voix, ménagé des contrastes par les oppositions de timbres et le caractère des chants. M. Van den Eeden n'a vu que les gros effets; ses voix, entonnant invariablement à l'unisson, ne se divisent qu'à la strette qui mène à la conclusion de la phrase, en un geste musical toujours pareil. Nul essai d'une conduite savante des voix à plusieurs parties. C'est monodique comme une élégie pour cornet à piston et rythmé comme une marche militaire, scandée à chaque période par un coup de caisse. L'uniformité du procédé est si choquante qu'on est tenté de croire que l'œuvre est une improvisation hâtive. M. Van den Eeden paraît avoir attendu un grand effet d'une sorte d'air populaire qui termine la cantate et qui est destiné à être confié au carillon du beffroi de Mons. Malheureusement, on ne décide pas d'avance qu'un air sera populaire. Il le devient ou ne le devient pas. Le *Chant du carillon* n'a pas porté, malgré l'accumulation des effets de voix, de timbales, de grosse caisse et de cuivres appelés à la rescousse pour en augmenter l'effet. Ce qui n'a pas empêché M. Van den Eeden de recueillir les ovations de tradition en province en pareille occasion, avec accompagnement obligé de lyres en papier doré, de couronnes et de bouquets.

Et Roland de Lassus?

Il s'est trouvé réduit à la portion congrue dans ce festival Van den Eeden. Et cependant la seule impression artistique emportée de cette fête est venue de lui, encore que M. Van den Eeden, pour faire passer la polyphonie vocale du vieux maître montois ait cru devoir l'encadrer de pièces instrumentales : les ouvertures de *Don Juan* et de *Coriolan* et..... la chevauchée des *Walkyries*, celle-ci venant après le *Miserere* de Lassus! Cette juxtaposition seule d'œuvres si peu faites pour se trouver ensemble était un manque de goût regrettable à tous égards. Et quelle exécution, lourde, pâteuse, sans âme et sans flamme!

De Lassus on nous a fait entendre trois œuvres religieuses; *Salve Regina*, *Regina Cœli*, le *Miserere* et trois petites chansons à quatre voix souvent exécutées dans ces dernières années depuis que les *Chanteurs de Saint-Gervais* à Paris, et l'*A Capella Koor* d'Amsterdam ont rendu la vogue à l'ancienne musique vocale. Encore l'une de ces petites pièces, *Belle qui tiens ma vie*, sur un rythme de pavane, n'est-elle pas de Lassus, mais d'un anonyme du XVIe siècle. Convenez que M. Van den Eeden n'a pas eu la main heureuse!

Bien qu'accompagnées de l'orgue et du quatuor (arrangement de M. Van den Eeden), les œuvres religieuses ont fait, par leur caractère grave et leurs belles harmonies une très vive impression. Mais les chansons à quatre voix, chantées d'ailleurs à ravir par le quatuor des solistes, ont fait naturellement plus de plaisir. L'une d'elles, *Fuyons d'amour le jeu*, a même été trissée, ce qui indiquait que le public en eût volontiers entendu davantage. Ces réserves faites, louons l'exécution chorale, qui a été d'une justesse remarquable et d'une très impressionnante ampleur de sonorité. C'est merveille de voir avec quel à-propos ces vieux maîtres maniaient les voix et avec quelle plasticité, malgré l'extrême complication de la figuration contrapontique, le timbre particulier et le caractère de chacune d'elles sont mis en valeur. Les chœurs, — excellents, — avaient été fournis par le Conservatoire de Mons, la Société de musique et les autres sociétés de la ville; l'orchestre était composé des professeurs et élèves du Conservatoire renforcés par un fort contingent d'instrumentistes de Bruxelles. Il y avait là, en somme, un ensemble de ressources permettant d'offrir au public attiré par la circonstance, une fête artistique exceptionnelle. Regrettons que l'on n'ait pas su en tirer le parti désirable. Les solistes, tous artistes maintes fois et justement applaudis, Mmes Julia Milcamps, Jeanne Flament, MM. Albert Moussoux et Pieltain, ont été la seule joie de la fête dans les petites pièces à quatre voix de Lassus. Volontiers nous eussions donné toute la Cantate pour quelques madrigaux supplémentaires.

M. Kufferath.

Les fêtes données à l'occasion du tricentenaire de la mort de Lassus se sont continuées dimanche et lundi, mais sans plus d'attrait artistique. Le concours de chant d'ensemble n'a guère offert un très vif intérêt, aucune des fortes sociétés du pays n'y ayant pris part. Dans la division d'honneur, il ne s'était même présenté qu'une concurrente, l'*Union chorale* de Pâturages, à laquelle le jury a accordé le premier prix à l'unanimité! Il faut d'ailleurs rendre hommage à la vaillance avec laquelle elle a chanté, sous la direction de M. J. Duysburgh, le chœur imposé de M. Radoux, *Harmonies*, composition d'une très belle allure et d'une inspiration soutenue, et les *Rêves*, de M. Van den Eeden, chœur à huit parties, d'une difficulté énorme, œuvre d'ailleurs infiniment supérieure à tous les points de vue à la cantate. Il est probable que l'excellent choral de Pâturages ira faire entendre ces deux œuvres à Anvers.

HANS RICHTER ET FÉLIX MOTTL

A LONDRES

Londres, 2 juillet.

EUREUSEMENT remis de la douloureuse et longue maladie qui l'avait frappé au début de l'année. Hans Richter nous est revenu en pleine santé et en possession de toutes les remarquables facultés que nous admirons en lui; néanmoins sa maladie et la perturbation qu'elle a jetée dans l'accomplissement de ses multiples fonctions à Vienne ont eu pour nous cette fâcheuse conséquence que l'illustre chef d'orchestre a dû réduire à quatre, le nombre des concerts qu'il vient annuellement diriger ici, et qui étaient traditionnellement au nombre de neuf, — comme les Muses.

Des œuvres qui ont figuré aux programmes de ces quatre concerts, je ne veux retenir que celles qui étaient nouvelles ou qui m'ont paru le plus remarquables. A ce titre, je mentionnerai tout d'abord les *Variations* de Brahms sur le *Choral de saint Antoine* de Haydn. Cette œuvre, par la maîtrise de la facture, par l'ingéniosité de l'invention, par le charme des sonorités, compte parmi les meilleures que le maître de Hambourg ait produites. Bien qu'elle date d'une vingtaine d'années déjà, elle est à peine connue. Richter l'avait déjà dirigée une fois à ses concerts de Londres, mais l'ouvrage avait alors été accueilli froidement, pour ne pas dire négativement; tandis que, cette fois, elle a été accueillie de la façon la plus chaleureuse, ce qui prouve que Richter s'entend à faire l'éducation de son public. Mais aussi, il possède, comme personne, l'art de faire saillir de façon si plastique les moindres détails du tissu polyphonique d'une œuvre que la compréhension s'en impose à qui veut lui prêter son attention.

Le véritable triomphe de Richter a été, toutefois, son exécution de la symphonie en *ut* de Schubert, cette œuvre d'une « divine longueur », comme disait Schumann, et qui fait paraître bien injuste l'épitaphe que Grillparzer avait composée pour la tombe de Schubert :

> La musique a inhumé ici un riche trésor,
> Mais encore de plus riches espérances (1).

Cette symphonie est une œuvre de maîtrise absolue qui égale ce que l'art musical possède de plus parfait et de plus élevé.

L'exécution a offert un intérêt particulier, parce que, pour la première fois, on a pu apprécier l'effet du dédoublement des parties d'instruments en bois recommandée par Richter. En général, il est toujours délicat d'apporter des modifications, quelles qu'elles soient, à une œuvre d'art; mais, cette fois, il faut reconnaître que l'effet du dédoublement imaginé par Richter a été profitable à l'œuvre. On ne peut oublier que Schubert lui-même n'avait jamais entendu son œuvre à l'orchestre! Peu après sa mort, en 1828, la Société des amis de la musique, à Vienne, en fit une lecture, mais elle fut déclarée inexécutable et remisée dans les cartons. Elle n'eut pas plus de bonheur en 1842, au Conservatoire de Paris, les exécutants s'étant refusés, après la première partie, à continuer la lecture, malgré Habeneck, et bien que, sous l'impulsion de Schumann, elle eût eu déjà en 1839, au Gewandhaus, à Leipzig, plusieurs exécutions avec un succès énorme.

Dans les orchestres, tels qu'il existaient à Vienne du temps de Schubert, et par lesquels il avait entendu exécuter ses symphonies, il n'y avait guère qu'une demi-douzaine de premiers violons. Il est tout naturel qu'avec nos orchestres actuels où le quatuor est quadruplé, en conservant les instruments en bois simples, tels que les a écrits Schubert, une disproportion devait se produire, et l'on ne peut qu'approuver la modification proposée et essayée avec un incontestable succès par Richter.

Une nouveauté aux programmes a été l'ouverture intitulée *Carnaval* de Dvorack, la deuxième des trois ouvertures que le maître tchèque a publiées récemment et qui devait former avec les deux autres intitulées : *Dans la Nature* (op. 91) et *Otello* (op. 93), un seul tout, une sorte de symphonie. C'est sur le désir de son éditeur que les trois pièces ont été disjointes et publiées séparément. Ce *Carnaval*, d'ailleurs, se distingue plus par son orchestration brillante que par la profondeur ou l'originalité des idées. Il s'y rencontre de très frappantes réminiscences de Wagner (Bacchanale du *Tannhœuser*) et de Berlioz.

Il fut un temps où le concerto de piano en *ré* mineur de Rubinstein me plaisait énormément; mais il y a longtemps de cela! On ne reste pas éternellement jeune.

Aujourd'hui cette composition m'a paru bien fade et démodée, avec ses nombreux et multicolores passages à effet, ses reminiscences mendelssohniennes, schumanniennes et cho-

(1) Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz,
Aber noch schœnere Hoffnungen!

pinesques. Bref, une beauté fanée. C'est le jeune pianiste Joseph Hofmann, qui naguère fit quelque sensation comme enfant prodige, qui a joué ce concerto. Heureusement pour lui, il fut retiré à temps de la carrière de virtuose enfant, et à l'école de de Rubinstein, il s'est développé et est devenu un pianiste tout à fait remarquable sous le rapport du mécanisme. Il m'a semblé, toutefois, que les facultés de virtuose dominaient pour le moment en lui plus que les facultés expressives et artistiques.

Sans vouloir repousser en principe l'exécution de fragments wagnériens dans les concerts, je crois cependant devoir exprimer la lassitude que produit l'abus que l'on fait de pareilles exécutions fragmentées. Le pire, c'est qu'on nous donne toujours les mêmes fragments dans les concerts Richter. A l'époque où cette entreprise fut fondée, — il y a quelque dix ans, — les fragments des partitions wagnériennes, de *Tristan*, des *Maîtres Chanteurs*, de l'*Anneau du Nibelung* avaient une raison d'être, parce que ces œuvres même, n'étaient pas au théâtre. Maintenant que, tous les ans, à Drury Lane et à Covent-Garden, le public peut voir les œuvres intégrales, il serait à désirer qu'on les laissât dans leur cadre. En ce qui concerne particulièrement les fragments de *Parsifal*, l'expérience faite avec la *musique de Marche et la scène de la cérémonie du Graal* a démontré, une fois de plus, qu'ils ne conviennent nullement pour le concert. L'orchestre qu'on voit devant soi, le chœur de dames et des messieurs en toilette de soirée et, dans le fond, émergeant au-dessus des têtes des exécutants, un appareil en forme de gibet pour les cloches, tout cela vous enlève l'indescriptible et mystérieuse impression qui s'empare si complètement de l'auditeur à Bayreuth. A la fin de ce long fragment, l'applaudissement très mou du public indiquait qu'il était plutôt las que ravi. La symphonie en *ré* mineur de Schumann qui succédait aux scènes de *Parsifal*, a produit l'effet d'une ondée rafraîchissante dissipant de lourdes nuées d'orage.

Combien plus instructifs, combien plus agréables pour le public seraient ces concerts si, au lieu de cette *olla prodrida* de fragments dramatiques, on lui offrait un choix raisonné de compositions symphoniques, anciennes ou modernes, sous la direction du premier chef d'orchestre des temps présents! La faute n'en est pas à Hans Richter. Il a les mains liées par les organisateurs de ses concerts, qui se retranchent derrière les intérêts financiers de l'entreprise et le conservatisme du public anglais, pour maintenir ces pratiques erronées.

Voici, par exemple, le programme du dernier concert de Hans Richter :

Ouverture de *Tannhæuser;* prélude du troisième acte des *Maîtres Chanteurs;* prélude et mort d'Isolde de *Tristan; Chevauchée des Walkyries;* symphonie en *ut* mineur de Beethoven. Depuis dix ou douze ans, ce programme revient périodiquement, stéréotypé pour ainsi dire! Cela suffirait pour enlever tout appétit musical, pour refroidir le plus chaud enthousiasme même vis-à-vis des prodiges d'art d'un homme tel que Hans Richter.

Nous avons eu aussi, grâce à l'initiative d'un impresario actif, la satisfaction de voir ici au printemps, Félix Mottl, qui a dirigé notamment, le 22 mai, un concert à la mémoire de Wagner. Ce concert s'ouvrait, chose assez étrange, par l'ouverture de *Benvenuto Cellini* et par deux parties de *Roméo et Juliette* de Berlioz. Du vivant de Wagner, on ne lui eût pas probablement fait grand plaisir en les lui jouant pour célébrer son jour de naissance. Ce qui a le plus intéressé ici, ç'a été d'entendre, sous la direction du célèbre capellmeister de Carlsruhe, deux œuvres symphoniques que Richter fait entendre annuellement : la symphonie en *ut* mineur de Beethoven et le *Siegfried Idyll* de Wagner. Mottl, — je le dis tout de suite, — m'a paru de nouveau un des plus grands chefs d'orchestre, le plus chaleureux, le plus délicat, le plus génial; et cependant il n'est pas encore Hans Richter. Mottl nous donne des effets d'ombres et de lumière, des nuances de *piano* et de *forte*, de *crescendo* et de *diminuendo* plus plastiques que Hans Richter. Ainsi, le long *crescendo* dans la coda du scherzo de la symphonie, allant de l'extrême limite du *pianissimo* jusqu'à l'extrême limite du *fortissimo* à l'entrée du finale, était un trait de virtuosité orchestrale comme jamais je n'en ai entendu. Mais l'impression qui m'en est demeurée est qu'il s'agissait avant tout ici de réaliser, un des *effets* les plus difficiles à obtenir de l'orchestre. Avec Richter, en revanche, on n'a jamais l'impression de la difficulté vaincue; tout s'enchaîne et se déduit chez lui de la façon en apparence la plus naturelle et la moins factice; et quand le morceau est terminé, on a la sensation que, de la façon la plus parfaite, l'idéal artistique ait été atteint. A cette occasion, j'ai éprouvé aussi de nouveau plus vivement à quel degré supérieur Richter possède la faculté de rendre les œuvres qu'il dirige de façon à donner l'impression d'un seul interprète jouant d'un seul instrument. De là le

charme incomparable de sa direction, le fondu des rythmes, des altérations de mouvement, des dégradations dans le volume du son, en un mot, dans les nuances de tout genre. On a ressenti cela tout particulièrement dans l'exécution du *Siegfried Idyll* qui, sous la direction de Mottl, n'a pas atteint, de loin, le charme que Richter donne à ce ravissant poème.

Dans une prochaine lettre, je vous dirai quelques mots des concerts qui ont eu lieu pendant la *season* qui touche à sa fin.

E. S.

CHRONIQUE DE LA SEMAINE

PARIS

Le *Guide Musical* manquerait à tous ses devoirs s'il ne partageait pas la vive sympathie, la douleur qu'a provoquées si vivement en France et à l'étranger la mort tragique de M. le Président de la République Sadi Carnot.

D'autres ont narré les vertus du grand citoyen, de l'homme intègre, plein de bonté qui vient de mourir, — comme il a été si bien dit, — au champ d'honneur. Dans notre milieu, nous rappellerons que M. Sadi Carnot fut un protecteur des muses.

L'élu d'une grande nation se doit non seulement à la politique, mais à l'art. Il s'évertue plus ou moins à remplir ses devoirs dans ces deux sphères; mais il faut avouer qu'en ce qui concerne la dernière, tous ceux qui sont arrivés au pouvoir ne se sont pas toujours montrés à la hauteur... d'un roi de Bavière : c'est que, s'ils comprennent la nécessité de protéger les arts, ils n'en saisissent pas les beautés merveilleuses et ne sont point des pratiquants. Sans avoir eu à jouer un rôle comme celui du roi Louis II vis-à-vis de Richard Wagner, le président Sadi Carnot et sa famille s'intéressaient vivement aux choses artistiques. Ils ne manquaient jamais d'assister à l'ouverture de toutes les Expositions de peinture et de sculpture, et recevaient à l'Elysée les maîtres contemporains.

Le 21 juin dernier, M. Carnot donnait à la Présidence un déjeuner exclusivement composé de littérateurs et d'artistes : lui et Mme Carnot étaient fiers, on le voyait, de s'entretenir avec l'élite de la nation, celle qui porte haut à l'étranger la gloire de notre drapeau. Ce fut leur dernière fête intime.

Au point de vue musical, ils accusaient l'un et l'autre des tendances encore plus marquées, plus significatives que pour les arts plastiques. N'a-t-on pas rappelé qu'en 1864, M. Sadi Carnot, qui venait de s'installer à Annecy, avec sa jeune femme, comme ingénieur des ponts et chaussées, occupait une maison d'où la vue s'étendait sur les hautes et fières montagnes qui venaient se refléter dans les eaux d'azur du beau lac : souvent, par les fenêtres entr'ouvertes, on entendait le piano de Mme Carnot, qui venait apporter une charmante diversion aux travaux sérieux de son mari. Certaines soirées étaient consacrées à la musique de chambre.

A Paris, on les voyait souvent dans la loge présidentielle, au Conservatoire national de musique. Ils prenaient un réel et vif plaisir à ouïr les belles pages des maîtres : Beethoven, Mozart, Berlioz, Schumann, R. Wagner.... et les modernes.

Nous pourrions enfin, si nous ne craignions d'avoir l'air de chercher un prétexte à réclame, qui est bien loin de notre pensée, citer le nom de telle Revue musicale à laquelle était abonnée la famille Carnot.

Nous sommes donc l'interprète de tous les lecteurs du *Guide Musical* en adressant, à la veuve éplorée et à sa famille, l'expression de nos respectueux et sympathiques hommages.

Hugues Imbert.

Le ministre des travaux publics a nommé recemment une commission chargée d'étudier les moyens d'installer d'une façon pratique l'orchestre du nouvel Opéra-Comique. Cette commission vient de se réunir pour la première fois, sous la présidence de M. Jules Comte, directeur des bâtiments civils.

Après une discussion, à laquelle ont pris

part divers membres de la commission, on a décidé qu'il fallait donner à la disposition à adopter, « le plus d'élasticité possible », suivant l'expression de M. Camille Saint-Saëns, c'est-à-dire qu'il fallait chercher une installation permettant de placer tour à tour, et suivant les nécessités du répertoire, les musiciens sous la scène ou tout près du public.

Un rapport dans ce sens va être élaboré ; la rédaction en a été confiée au compositeur Charles Widor. M. Widor s'aidera, en cette occasion, des plans et des travaux fort complets que M. Bernier, l'architecte du nouvel Opéra-Comique, a exécutés au cours d'un récent voyage qui lui a permis d'étudier avec soin les dispositions des orchestres les plus modernes des scènes étrangères, particulièrement ceux de Bayreuth et de Francfort.



Vous verrez qu'on finira par plaindre ce pauvre M. Carvalho!... il a vraiment à la fin trop peu de chance.

Il voulait engager Mlle Emma Calvé pour la saison prochaine, et la cantatrice, après un très petit nombre de représentations à l'Opéra-Comique, entrera à l'Opéra; il voulait aussi monter la *Navarraise* de MM. Jules Claretie, Caïn et Massenet... — Or, c'est justement dans la *Navarraise* que MM. Bertrand et Gailhard feront débuter Mlle Calvé sur notre première scène lyrique, vers le mois de mars 1895.

Dans son désespoir bien naturel, M. Carvalho a juré de faire un coup d'audace ; de reprendre *Zampa*... peut-être aussi la *Dame blanche*, et cet homme étonnant le fera comme il le dit!



A l'Opéra, les études d'*Ottelo* sont commencées. Mme Rose Caron, qui va partir en congé ces jours-ci, a pris des leçons toute la semaine durant, pour son rôle de Desdémone. M. Saléza a étudié pareillement le sien.



Il paraît qu'il y aura l'année prochaine des représentations italiennes à Paris.

Il y a un an environ, M. Edouard Sonzogno, le fameux éditeur milanais, fit part à M. Théodore de Glaser, l'agent théatral bien connu, du projet qu'il nourrissait de confier, comme autrefois, l'interprétation d'ouvrages italiens à des artistes italiens, sur un théâtre de Paris.

On se rappelle qu'en 1889, lors de l'Exposition, M. Sonzogno fit une entreprise semblable au théâtre de la Gaîté, et qu'auparavant il avait déjà donné à Vienne et à Berlin des représentation des œuvres de son répertoire d'éditeur avec la Belleincioni, Stagno, et un ensemble d'artistes du cru.

Après avoir longuement étudié la question, ces messieurs ont pris, mercredi soir, les résolutions suivantes : Du 16 mai au 16 juin 1895, une troupe, engagée par M. Sonzogno, donnera des représentations d'ouvrages italiens non encore entendus à Paris et choisis parmi les œuvres des jeunes compositeurs tels que MM. Leoncavallo, Mascagni, etc. Dans cet espace d'un mois, on consacrera une huitaine de soirées à dix ou douze opéras nouveaux. Les mêmes spectacles seront donnés deux ou trois fois au plus.

L'orchestre et les chœurs, environ 150 personnes, les costumes et les décors seront empruntés au théâtre international de Milan, dont M. Sonzogno est le directeur. M. Sonzogno étant également propriétaire des théâtres de Mercadante et de San-Carlo, à Naples, ainsi que de la P rgola, à Florence, recruterait les artises dans les troupes de ces quatre théâtres.

On divine aisément que le transport de tous ces éléments réunis nécessitera des frais énormes !



Voici le résultat définitif du concours pour le Grand Prix de Rome :

Premier Grand Prix : M. Rabaud, élève de M. Massenet. — Interprétation de la cantate, par Mme Carrère, MM. Vaguet et Douaillier, de l'Opéra.

Deuxième Grand Prix : M. Letorey, élève de M. Théodore Dubois. — Interprétation : Mlle Marcy, MM. Drouville et Ballard.

Mention honorable : M. Mouquet, élève de M. Théodore Dubois — Interprètes : Mlle Blanc, MM. Lefeuve et Bartet.

— Résultat des concours à huis-clos du Conservatoire pour le concours de solfège des élèves du chant.

Jury composé de MM. A. Thomas, président, Ch. Lenepveu, Samuel Rousseau, Salomé, de la Nux, Weckerlin, Canoby, Barthe et Gastinel.

Classes d'hommes : 14 concurrents. Pas de premières ni de deuxièmes médailles. Troisièmes médailles : MM. Edwy et Huberdeau, élèves de M. Danhauser; — Dantu, élève de M. Villaret.

Classes de femmes : 26 concurrentes. — Premières médailles : Mlles Dreux, élève de MM. Vidal et Mouzin; Favier, élève de

M. Mangin; Tasso, élève de MM. Vidal et Mouzin.

Pas de deuxièmes médailles.

Troisièmes médailles : Mlles Flodin et Robert, élèves de M. Vidal et de M. Mouzin.

—L'Académie vient de décerner le prix Kastner-Boursault (2,000 francs), destiné à récompenser le meilleur ouvrage de littérature musicale paru dans les deux dernières années. Ce prix a été partagé entre M. Julien Tiersot pour son livre : *Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie*, et MM. A. Soubies et Ch. Malherbe, pour leur *Histoire de l'Opéra-Comique*. Tous nos compliments à nos confrères.



L'Association des artistes dramatiques a fait remettre la lettre suivante à Mme Carnot :

Madame,

Le Président et les membres du Comité de l'Association des artistes dramatiques vous prient d'agréer l'hommage attristé de leur plus respectueuse sympathie devant l'épouvantable malheur qui vous frappe.

Ils sont certains, d'ailleurs, d'être les interprètes de la grande famille artistique, qui ne peut pas oublier la bienveillance de l'homme éminent que l'Europe pleure en ce moment.

Signatures du président et des membres du comité.

On trouvera dorénavant à acheter le GUIDE MUSICAL au numéro, non seulement à la librairie Fischbacher, 33, rue de Seine, mais encore à la librairie Brasseur, Galerie de l'Odéon.



BRUXELLES

Ci-dessous les résultats des concours du Conservatoire. Le nombre exceptionnellement considérable des lauréats nous force à restreindre nos appréciations, en nous bornant à quelques observations.

Vendredi 22 juin, contrebasse et alto (professeur, M. Eeckhaute) : un seul concurrent : M. Peeters, 1er prix (avec distinction). Alto (professeur, M. Van Hout) : 1er prix (avec distinction), M. Ecrepont; 1er prix, M. Van den Bossche; 2e prix (avec distinction), M. Lempers; 2e prix, M. Meses. Concours très satisfaisant.

Le même jour, à 3 heures, violoncelle : 1er prix (avec la plus grande distinction), Mlle Kufferath; 1er prix, MM. Treichler et De Bruyn); 2e prix (avec distinction), Mlle Ruegger et M. Lœwensohn; 2e prix, MM. Blaes, Gaillard et Fohstrœm; accessit, MM. Bonnin et Doehaerd.

Séance interminable, — quatre heures! — mais fort intéressante quand même. Mlle Kufferath n'est plus inconnue pour notre public; ses excellentes qualités se sont brillamment développées; c'est maintenant une virtuose accomplie, alliant à une technique sérieuse, de rares facultés d'interprétation. A noter aussi Mlle Ruegger, qui promet beaucoup.

Lundi 25 juin, musique de chambre. Ce concours est d'une importance considérable au point de vue artistique pur, en ce sens que la virtuosité proprement dite n'y joue qu'un rôle secondaire. Professeur : Mme Zarembska. Trois concurrentes, témoignant toutes trois d'excellentes qualités stylistiques.

1er prix, Mlle Huygens; 2e prix (avec distinction), Mlle Raboux; accessit, Mlle Doperé.

Mercredi 27 juin, orgue. Très sérieux, les concours d'orgue, autant par la valeur des concurrents que par le goût scrupuleux qui avait présidé au choix des œuvres interprétées, du Bach, nu Hændel, du Mendelssohn, — toute la lignée. Exécutions superbes.

Résultats : 1er prix (avec distinction) à Mlle Delmotte, plus l'allocation du prix Mailly, fondé par l'oncle du professeur et consistant dans le revenu d'une somme de cinq mille francs léguée à l'Académie.

1er prix (avec distinction), M. Chalk; 1er prix, M. Dusoleil; accessit, M. Van Dyck.

Vendredi 29 juin, piano (demoiselles). Prix Laure Van Cutsem. Séance palpitante, comme toujours. MM. Wouters et Gurickx ne présentaient que cinq élèves, triées sur le volet. Grand succès pour Mlle Abraham, une jeune Anglaise possédant, comme toutes les élèves de M. Wouters, une technique très sérieuse, à laquelle elle joint un style peut-être un peu froid, mais extrêmement distingué. Mlle Leclercq n'a dû son échec,— relatif,— qu'à son extraordinaire nervosité.

Résultats : 1er prix (avec distinction), Mlle Abraham, élève de M. Wouters; 2e prix (avec distinction), Mlle Pousset, élève de M. Wouters; 2e prix, Mlle Doperé, élève de M. Gurickx; rappel avec distinction du 2e prix, Mlle Leclercq, élève de M. Wouters; 1er accessit, Mlle Doelman, élève de M. Wouters.

Le prix Van Cutsem a été remporté, — on s'y attendait, — par Mlle Voué, la toute jeune et remarquable artiste qui a fait sensation l'an dernier; sa concurrente, Mlle Mertens, a obtenu également un succès très honorable.

Samedi 30 juin, piano (hommes). Le concours de la classe de M. De Greef a été, cette année, vraiment superbe. L'un des côtés les

plus remarquables de l'enseignement de M. De Greef, est le soin qu'il met à développer chez ses élèves la personnalité naissante. Outre leur prestigieux mécanisme, les quatre concurrents ont témoigné chacun d'une personnalité tellement tranchée que l'interprétation de chacun d'eux présentait avec celle des autres concurrents le plus frappant contraste; les suffrages du public, — comme ceux du jury, – ont été au jeu sobre et très pondéré de M. Cluytens.

Résultats : 1er prix (avec la plus grande distinction), M. Cluytens; 2e prix (avec distinction), MM. Bosquet et Barat; 2e prix, M. Putzeys.

Lundi 2 et mardi 3 juillet, violon. Trente concurrents, répartis en trois classes! N'est-ce pas effrayant? On se demande où nous mène cette pléthore de violonistes, et s'il n'y aurait pas lieu d'enrayer le mouvement par quelque sage mesure, comme l'imposition d'un morceau de concours un peu plus difficile qu'un concerto de Viotti, par l'obligation d'une lecture à vue en public, — que sais-je? Combien, en effet, — à part le petit Muller, qui n'est qu'un enfant, Mlles Ruegger et Schmith, M. Ten Have et un ou deux autres, — combien de véritables natures parmi ces ménétriers? M. Ten Have, le vainqueur du tournoi, a fait preuve, dans la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch, d'une virtuosité et d'un brio qui sont plus qu'une promesse. Au surplus, voici la liste des munificences du jury :

1er prix (avec la plus grande distinction), M. Ten Have, élève de M. Ysaye. — 1er prix (avec distinction), Mlle Smith, élève de M. Cornélis; M. Walther, Mlle Ruegger, élèves de M. Colyns. — 1er prix, MM. Maurage, élève de M. Ysaye; Danhieux, Pennequin, élèves de M. Colyns; Hans, élève de M. Cornélis; Morenhant, Dubois, Mlle Dongrie, élèves de M. Ysaye; MM. Somers, élève de M. Colyns; Mars, élève de M. Cornélis; Vengoecher, élève de M. Ysaye; Prabrion, élève de M. Cornélis; De Herdt, Mlle Macquard élèves de M. Colyns.

2e prix, M. Muller, élève de M. Cornélis; M. Goffin Prumi, élève de M. Colyns; Mlle Heureux, M. Rohn, élèves de M. Cornélis; MM. Bracki, Josy, élèves de M. Colyns.

1er accessit, M. Mainil, élève de M. Colyns; Mlles Paternostre, élève de M. Cornélis; Pisart, élève de M. Ysaye; Lebleu, Bollé, M. Burton, élèves de M. Cornélis.

Mercredi 4 juillet, harpe. M. Meerloo présentait quatre concurrentes. Mlle Baré, une jeune fille de treize ans, a remporté un éclatant succès, motivé par d'exceptionnelles qualités.

Résultats : Mlle Barré, 1er prix (avec distinction); Mlle Kufferath, 1er prix; Mlle Hudalgo, 2e prix (avec distinction); Mlle Devigne, 2e prix.

Vendredi 6 juillet, chant théâtral. M. Demest ne présentait que trois élèves. Cependant, et indépendamment des qualités individuelles de chacun des concurrents, le concours est un véritable succès pour le professeur, dont c'était les débuts à Bruxelles. Tout le monde a admiré la facilité absolue de la respiration et de l'émission, l'aisance et la fermeté des voix, la pureté du style et surtout la belle articulation particulière à M. Demest. M. Maas, une très belle basse, a obtenu le premier prix, et M. Duquesne, un ténor d'une voix un peu blanche, le second prix avec distinction. Le jury s'est peut-être montré d'une sévérité excessive envers M. Devaux, l'autre ténor, qui, bien que doué d'un réel tempérament de chanteur, n'a pas reçu la moindre distinction, pas même un rappel.

L'après-midi du même jour, le jury a témoigné, au contraire, une indulgence outrée en accordant un premier ou un second prix à *toutes* les élèves (demoiselles) présentées par Mlle Warnots et Mme Cornélis : en tout, seize concurrentes! Concours assez médiocre dans l'ensemble. En dehors de ces qualités d'acquis et de facilité qui sont l'apanage de toute élève joignant à un travail sérieux une certaine faculté d'assimilation et d'imitation, on n'a remarqué qu'une seule jeune fille dont le goût parfait, la justesse de style évidemment spontané et personnel attestent les mériter à porter le titre d'artiste : c'est Mlle J. Merck, douée d'ailleurs d'une voix charmante, d'un timbre extrêmement sympathique. Aussi la décision du jury, accordant à Mlle Merck un 2e prix avec distinction, est-elle absolument inexplicable. Pour le surplus, il existe un contraste assez frappant entre les élèves de Mme Cornélis et celles de Mlle Warnots, contraste généralement à l'avantage de cette dernière. On peut reprocher aux élèves de Mme Cornélis une émission pénible, qui met tout le corps en mouvement, et des oppositions de nuances d'une fatigante exagération. Ci, les résultats : 1er prix avec la plus grande distinction, Mlles Goulancourt et Callemien (celle-ci a chanté le récit de Sieglinde au premier acte de la *Walkyrie*); 1er prix, Mlles Bolle, Artot (en grand progrès) et Delhaye; 2e prix avec distinction, Mlle Merck; 2e prix (rappel), Mlles Gahide et Staquet; 2e prix, Mlles Wilmet (la prière de *Tannhæuser,* tout en demi-teinte), Vindevogel, Friché (un contralto à l'émission bizarre et très gutturale), Dutilh, Duchatelet (soprano dramatique, très jolie voix),

Delmée, Braive et Coomans. Le jury, afin de hâter les opérations, avait supprimé la moitié des morceaux en faisant interpréter seulement, au gré des concurrentes, soit le morceau imposé, soit le morceau au choix. Sauf Mlles Braive et Artot, toutes ont naturellement chanté leur morceau au choix.

Le concours de tragédie et comédie aura lieu le *vendredi 13 (!)* juillet.

⚜

Un détail rétrospectif intéressant sur les concours de violon du Conservatoire de Bruxelles : M. Maurage, l'un des premiers prix de la journée de mardi, a joué les *Variations* de Joachim sur un instrument célèbre : le violon *Hercule* de Stradivarius, obligeamment mis à la disposition du jeune virtuose par un collectionneur émérite, M. Paul Nothomb, procureur du Roi, à Marche.

⚜

Le *Moniteur* du 2 juillet a publié une série de promotions et nominations dans l'ordre de Léopold.

Sont promus officiers : MM. H.-F. Kufferath, professeur de contrepoint au Conservatoire royal de Bruxelles; Alphonse Mailly, professeur d'orgue.

Sont nommés chevaliers : MM. P. Claeys, critique d'art musical à Gand; Arthur De Greef, professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles; Guillaume Guidé, professeur de hautbois au Conservatoire de Bruxelles; Jehin-Prume, violoniste à Québec; Octave Maus, directeur de la *Libre Esthétique;* Alphonse Van Ryn, critique d'art à Anvers; J. Vienne, professeur au Conservatoire de Bruxelles.

Félicitations!

⚜

Le temps, jusqu'ici, n'a guère été favorable aux auditions quotidiennes de bonne musique que la Société des concerts du Waux-Hall donne en l'enclos ombreux du Parc.

C'est à peine si les instrumentistes de la Monnaie ont pu mettre à profit, en deux mois, quelques belles soirées, pendant lesquelles ils ont fait entendre au public Mlle Julia Milcamps, Mlle Berthe Chainaye, Mme Drabbe-Beauvais, le violoncelliste Merck, le baryton De Backer, Mme Bonvoisin, la falcon du Théâtre des Arts, de Rouen; Mme Scaron-Ceuppens.

Voici heureusement que les beaux jours s'annoncent. Souhaitons qu'ils se multiplient et que les artistes du Waux-Hall soient récompensés de leurs peines.

⚜

M. Ed. Jacobs, l'éminent violoncelliste, est parti, jeudi dernier, pour la Russie, où il va, pendant deux mois et demi, charmer les oreilles slaves.

Le renommé professeur de violoncelle est très populaire sur les bords de la Néva, où il a coutume de se rendre tous les deux ou trois ans.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Nous avons eu, à l'Exposition, plusieurs auditions musicales très réussies. C'est la section allemande qui a ouvert la série des récitals.

D'abord, c'était Mme Fischer-Sobell, l'excellente pianiste déjà entendue au deuxième concert extraordinaire de symphonie; puis nous avons eu, tout dernièrement, M. P. Litta, le pianiste bruxellois très connu. Ces deux artistes, aux qualités pianistiques très opposées, mais fort appréciables, ont interprété diverses œuvres de Beethoven, Chopin, Liszt, Weber, etc.

Mme Fischer-Sobell a également donné une séance intéressante, avec le concours de M. Mariën, violoniste, et de M. Fischer, ténor. Malheureusement, cette séance, dont le programme appelait à l'intimité, s'est donnée dans la salle des fêtes, devenue depuis peu la demeure de nombreux moineaux, dont le petit cri aigu se mêle d'une façon persistante aux accords du piano! Mais, ce désagrément n'eût-il pas existé, la délicieuse sonate en *ut* mineur de Grieg pouvait difficilement *porter* dans cette immense salle. C'était vraiment regrettable, car l'œuvre a eu de bons interprètes. Mme Fischer a brillamment enlevé une *Polonaise* et quelques études de Chopin. Les *Lieder* de Schumann, ces perles du genre, ont été rendus par M. Fischer avec assez de sécheresse.

Arrivons maintenant à la fête américaine : cortège suivi d'un grand concert, sous la direction du célèbre compositeur M. S. G. Pratt, avec le concours de Mme Rosa Linde, cantatrice de New-York. La mise en scène habituelle à toute organisation américaine : l'orchestre symphonique de l'Exposition doublé de la musique du 5e régiment de ligne; puis, un chœur de dames de la ville et quelques chanteurs (hommes).

A voir l'estrade ainsi brillamment occupée, on pouvait se faire un moment illusion en croyant assister aux apprêts d'un festival rhénan! Les premiers accords de l'interminable ouverture que M. Pratt écrivit pour la célébration du centenaire de l'indépendance américaine ont vite dissipé ce beau rêve. Puis est venue une composition bien américaine : *Fantaisie descriptive de la guerre civile en Amérique.* — Le titre seul nous dispense de toute analyse.

Le succès a été aux chansons populaires, et c'était justice. Les chœurs (dames) ont fait plaisir dans la chanson : *The old folks at home;* puis, Mme Rosa Linde a charmé l'auditoire par sa diction simple et touchante de *My old Kentucky home.* Lorsque, dans la seconde partie, la cantatrice a voulu dire l'air de *Samson et Dalila*, il y a eu déception complète. Douée d'une excellente voix de contralto, Mme R. Linde aurait pu, sous la direction d'un professeur habile, arriver à de beaux résultats.

Une jeune harpiste de notre Ecole de musique, Mlle Zellien, a fait entendre une fantaisie de Hasselmans. Succès sympathique et mérité, quoique la sonorité de la harpe ait été reconnue fort mince pour la grande salle.

Nous avons un plaisir extrême à annoncer la nomination de notre concitoyen M. E. Wambach au poste de maître de chapelle de la cathédrale. Ce choix est des plus heureux; non seulement M. Wambach s'est fait connaître par des œuvres remarquables, *Yolande*, *Blancheflore*, et dernièrement *Mélusine*, mais encore dirige-t-il avec talent le Cercle symphonique, dont les concerts au Jardin zoologique ont à souffrir de la concurrence momentanée de l'Exposition.

Un festival flamand se prépare pour le 15 courant à Ostende, sous la direction de Peter Benoit, qui compte y faire entendre des fragments de son *Meilief* ainsi que son *Hymne à la beauté*. Les solistes seront : Mme Soetens-Flament et M. Henry Fontaine. A. W.

DRESDE. — Cette année-ci, les vacances de l'Opéra, déjà si réduites, sont diminuées de quelques jours. Clôture le 1er juillet, après la représentation de *Freyschütz;* reprise le 28 du même mois, en pleines canicules. *Siegfried* et le *Crépuscule des dieux* ont suivi la *Walkyrie*. M. Anthes, très bien au premier acte de *Siegfried*, n'a pu soutenir le rôle jusqu'à la fin. Heureusement que Mme Malten (Brunnhilde) est de force à supporter bien d'autres charges. Quelle vaillance! quelle ardeur infatigable! M. Gudehus lui a donné la réplique dans le *Crépuscule des dieux*. Nous aurons, pendant plusieurs mois d'hiver et de printemps, ce ténor qui a le mérite de connaître à fond la scène et les opéras de Wagner. Dans *Rienzi*, Mlle Bossenberger a été une charmante Irène, et Mlle von Chavanne un sympathique Adrien Le maintien de son cheval, effarouché par les violentes sonorités de l'orchestre, n'était pas la moindre préoccupation du grand tribun romain. M. Hofmüller a répondu à l'appel de M. le Possart, directeur des théâtres royaux de Munich. Il chantera *David* à Munich. ALTON.

LIÉGE. — C'est à l'excellent orchestre de la Société royale d'Acclimatation, dirigé par son fondateur, M. O. Dossin, secondé par son collègue, le corniste, M. Lejeune, qu'est réservé le soin, en cette période estivale, de secouer la torpeur de nos amateurs de musique.

Ce n'est pas facile besogne que d'établir, chaque soir, un programme éclectique et, en le variant sans cesse, d'aboutir néanmoins, à une exécution très souvent artistique.

Cependant, malgré l'extrême variété d'œuvres choisies dans toutes les écoles, et l'apparition de nombreuses nouveautés, les habiles lecteurs dont est formée cette infatigable phalange atteignent, sous la direction respective de leurs chefs et sans répétitions suivies, à un réel ensemble et à une réalisation remarquable.

Citons comme exemple le programme très moderne du concert donné mardi dernier et qui comprenait, — en première exécution, — le ballet de *Henri VIII* de Saint-Saëns, la 3me Rapsodie slave de Ant. Dvorak et des poèmes symphoniques de P. Lacombe, E Broustet, G. Hue, C Stix. L'intérêt de cette soirée s'augmentait de l'audition d'une toute jeune chanteuse liégeoise, Mlle Gillard, qui, au courant de cet hiver, avait fait, avec un éclatant succès ses débuts sur notre première scène.

Mlle Gillard, élève de M. Jean Ledent, possède une voix de mezzo-soprano séduisante, une facilité d'émission naturelle, une vocalisation agile; enfin un charme sympathique se dégage de la personne de l'aimable cantatrice et fait présager pour elle un très rapide et brillant avenir au théâtre.

Mlle Gillard nous avait fait d'abord apprécier la souplesse et l'éclat de sa voix en exécutant l'air à vocalises du *Pré-aux-Clercs*, puis en chantant, avec un sentiment juste et contenu, le difficile morceau classique des *Noces de Figaro*, enfin, avec intrépidité, le périlleux air du *Songe* de Thomas

Dans une autre sphère plus élevée, la valeur extraordinaire d'un jeune artiste liégeois ne tardera pas à être mise en relief A la recommandation de M. Guilmant, un lauréat de notre Conservatoire, M. Gaston Dethier vient d'être appelé aux fonctions d'organiste, à l'église Métropolitaine de la Trinité, à New-York.

En 1892, à peine âgé de dix-sept ans, Gustave Dethier avait obtenu, à quelques jours d'espace, d'éclatants premiers prix d'harmonie, de contrepoint et fugue et les médailles en vermeil de piano et d'orgue, cette dernière distinction par acclamation, fait unique dans nos annales.

Remarquablement doué aussi pour la composition, cet artiste a fait paraître déjà, — édités par la maison Muraille, — des morceaux de sérieuse valeur pour orgue, piano et violon.

Gaston Dethier est une des natures les plus richement douées qui soit sorties de notre Conservatoire, et s'affirme déjà hautement comme une de nos futures gloires artistiques. A. B. O.

LILLE. —L'Orchestre et le chœur d'amateurs ont donné, le 22 juin, leur audition semestrielle sous la direction de M. Maquet. C'est vraiment plaisir de voir ce que l'excellent et patient chef d'orchestre parvient à obtenir de son orchestre de soixante-dix musiciens, dont soixante-cinq sont de simples amateurs, les quelques autres artistes prêtant leurs concours à la Société « pour l'amour de l'art ». Avec ces éléments, M. Maquet nous a donné une exécution excellente de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* de Wagner, de la *Symphonie romantique* de V. Joncières, et d'un ensemble de compositions de M. Bemberg : fragments

d'*Elaine*, la *Mort de Jeanne d'Arc*, scène lyrique assez inégale, plus quelques mélodies, *Repose-toi, Chant Vénitien* et *Chant Hindou*, qui ont été chantés par M. Hochstetter.

Très vif succès, en somme, pour cette soirée des Amateurs.

LONDRES. — La série des œuvres wagnérienne donnée au Drury Lane peut être considérée artistiquement et financièrement parlant comme une heureuse entreprise. Chaque soirée est marquée d'un nouveau succès. Nous avons eu une bonne reprise du *Tannhæuser*, bien que Herr Alvary n'ait pas répondu à notre attente. Etait-il indisposé? Toujours est-il qu'il n'a pas su nous émouvoir dans ses invocations à Venus, tandis que Wolfram lutte et veut le retenir; pas plus que dans l'admirable récit du pèlerinage, il n'a su inspirer cette poignante émotion de création toue wagnérienne. Par contre, il a été meilleur dans son duo avec Elisabeth (Mme Klaffsky), qui a été excellente au deuxième acte dans cette difficile scène où elle s'interpose dans la lutte, sauve le chevalier et implore son pardon.

Mlle Gherlsen a trouvé moyen de mettre en relief son rôle bien que secondaire dans le duo avec Vénus. M. Wiegand faisait un Landgrave imposant s'harmonisant avec le Wolfram de M. David Bispham.

La mise en scène avait été l'objet des soins tout particulier de sir Augustus, qui a scrupuleusement utilisé les indications laissées par Wagner. L'orchestre, malheureusement, et les chœurs ont laissé a désirer.

La deuxième de la *Navarraise* a dû être ajournée. Mlle Calvé s'est trouvée indisposée, et, par ce fait même, l'opéra de Massenet a fait place à l'*Orphée* de Gluck. Le même soir, dans *Philémon et Baucis*, Mlle Simonnet (Baucis), nous a fait ses adieux, ayant a remplir un engagement à Aix-les-Bains.

Les frères de Reszké ont été l'objet d'un véritable triomphe dans *Faust*. Quelle charmante Marguerite que Mme Melba!

Ce soir, nous aurons un des grands événements de la saison théâtrale : la première de l'*Attaque du Moulin*, avec Mlle Delna comme débutante. M. Bruneau a lui-même participé aux nombreuses répétitions, et M. Flon, étant à Londres, a prêté le concours de son expérience. On espère ici qu'il bornera ses ardeurs belliqueuses à diriger l'*Attaque du Moulin*, et qu'il ne tentera rien contre nos *Populars Concerts*.

Au Gaiety, Mme Réjane et la troupe du Vaudeville de Paris ont obtenu grand succès dans la comédie de Sardou, *Madame Sans Gêne*.

Dans notre prochaine correspondance, nous entretiendrons nos lecteurs de la première de *Mirette*, de Carré, dont la musique piquante et gracieuse, a été composée expressément pour le Savoy Theatre, par M. André Messager.

Décidément, Paris est à Londres; c'est le monde renversé. A. LEKIME.

NAMUR. — L'Académie de musique de Namur a fêté dimanche, 1er juillet, le vingt-cinquième anniversaire de sa réorganisation, par un concert auquel assistaient les principales notabilités de Namur et de la province. Fondée en 1838, elle n'avait eu d'abord que deux professeurs, MM. Antoine et Angelroth. L'Académie de musique fut réorganisée en 1868; le corps professoral devint plus nombreux et la direction en fut confiée à M. Jacquet. Pendant quinze ans, celui-ci, qui avait popularisé l'air namurois : *Li Bia Bouquet*, consacra son temps et ses efforts à la nouvelle école; il se retira en 1883 en faisant valoir ses droits à la pension de retraite. M. Jacquet obtint le prix Blondeau en récompense de son zèle et de son dévouement.

Il fut remplacé par M. Hemleb, à la fois compositeur, chef d'orchestre, corniste de talent et l'un des meilleurs élèves du célèbre harpiste Godefroy. Sous cette direction nouvelle, l'Académie a continué à progresser et le nombre des élèves qui était de 172, en 1869, s'élève actuelle-à 507.

Le concert de dimanche, à côté de sa signification jubilaire, empruntait à son programme un réel intérêt artistique. C'était d'abord une paraphrase lyrique, de M. Hemleb, directeur de l'Académie : la *Symphonie du baiser*, paroles de M. J. Prangey. Cette œuvre, entendue déjà à Namur lors d'un précédent concert, a été très applaudie.

Puis ont été joués les chœurs, entr'actes et mélodrames d'*Ulysse*, tragédie de F. Ponsard, musique de Gounod, dont l'exécution a été très satisfaisante.

Parmi les artistes qui ont prêté leur concours à cette fête, citons M. Vermandel, professeur au Conservatoire de Bruxelles, et Mme Neury-Mahieu, M. Pieltain, Mlles Anna Parys, du théâtre du Parc, et Lunssens, harpiste, et enfin M. Chaudoir.

NOUVELLES DIVERSES

Dans quelques jours s'ouvrent à Bayreuth les fêtes théâtrales au Théâtre Wagner. Trois œuvres, on le sait, constituent la série des représentations de cette année : *Parsifal, Tannhæuser* et *Lohengrin*. Cet dernier paraît pour la première fois sur la scène du théâtre modèle. Voici l'ordre dans lequel vont se suivre les représentations à Bayreuth.

Parsifal, les 19, 23, 26 et 29 juillet, 2, 5, 9, 15 et 19 août;

Lohengrin, les 20 et 27 juillet, 3, 10 et 16 août;

Tannhæuser, les 22 et 30 juillet, 6, 13 et 18 août.

Simultanément auront lieu à Munich des représentations cycliques de l'œuvre de Wagner et notamment de l'*Anneau du Nibelung*. Voici l'ordre dans lequel ces représentations auront lieu :

11 août, *Rheingold;*
12 » la *Walkyrie;*
14 » *Siegfried;*
16 » le *Crépuscule des dieux;*
18 » *Tristan;*
19 » *Meistersinger;*
22 » *Tristan;*
25,26 28 et 30 août : *Tétralogie du Nibelung;*
2 septembre : *Meistersinger;*
5 » *Tristan;*
8, 9, 11 et 13 septembre : *Tétralogie;*
16 septembre : *Meistersinger;*
19 » *Tristan;*
22, 23, 25 et 27 septembre : *Tétralogie;*
30 septembre : *Meistersinger;*
3 octobre : *Tristan.*

Nous avons déjà dit qu'on projette à Brême d'y faire représenter le *Christ,* opéra sacré de Rubinstein. Les journaux allemands en parlent aujourd'hui avec plus de détails. Ces représentations, dix en tout, auront lieu en mai et en juin de l'année prochaine. Le sénateur Schultz préside le comité urbain chargé de leur organisation. Le directeur du théâtre de Breslau, à raison de 30,000 marks, fournira le matériel de la mise en scène, préparé par lui pour les représentations américaines de cette même œuvre. Il y aura un double ensemble d'exécutants pour les principales parties. On engagera l'orchestre philharmonique et le chœur sera composé de 250 voix. Le théâtre sera spécialement aménagé pour la circonstance. On a obtenu déjà l'agrément de la ville et le comité s'est subdivisé en trois sections.

Ceux qui lisent le *Ménestrel* auront appris « l'immense succès » remporté à Londres par la *Navarraise,* la « superbe partition » que M. Massenet vient de donner au théâtre de Covent-Garden.

Ceux qui lisent les journaux de Londres auront vu que l'« immense succès » de la *Navarraise,* si complaisamment claironné par le délicieux Moreno, est, au fond, un bon four. La critique londonienne n'est pas plus tendre pour cette nouvelle production de l'auteur de *Manon* qu'elle le fut naguère pour *Werther*. Le *Musical Times* blague cruellement cet *explosive opera*, comme il appelle la *Navarraise*. La *musique ébranlante* de M. Massenet ne lui agrée pas du tout. M. Massenet, dit le critique britannique, tient pour le moment le record de la *musique canonnante*. « Il a certainement le privilège d'être le musicien ayant écrit la musique qui produit sur le tympan de ses contemporains la plus violente impression. »

M. Massenet en est arrivé à faire concurrence à Mascagni!

BIBLIOGRAPHIE

M. F. Duyzings, professeur au Conservatoire royal de Liége et à l'Ecole de musique de Verviers, vient de faire éditer par la maison L. Lavergne, de Verviers, le chœur *Bellone* qu'il a dédié à la Concorde de Verviers, dont il est le directeur, et que cette société a chanté au concours international de Mons.

Le poème, très bien écrit, est d'un jeune écrivain verviétois, M. H.-O. Longtain, également membre soliste de la Concorde.

Les grands orphéons voudront sans aucun doute enrichir leur répertoire de cette œuvre remarquable.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Ville-d'Avray, de près Paris, le juin, Marietta Alboni, l'une des plus célèbres cantatrices italiennes d'il y a trente ans.

Mme Alboni était née le 6 mars 1826 à Cesena, dans la Romagne. Tout enfant, elle apprit la musique ; à onze ans, elle déchiffrait à livre ouvert. Venue à Bologne, elle connut Rossini, alors directeur du Lycée musical de cette ville, qui fut tellement enchanté de son admirable voix qu'il acheva lui-même son éducation musicale.

Elle débuta à la Scala de Milan (1843) dans le rôle de Maffio Orsini de *Lucrezia Borgia*, et ce début fut un véritable triomphe De Milan, elle alla à Brescia, à Vienne, à Saint-Pétersbourg, à Rome. C'était l'époque où la non moins fameuse cantatrice Jenny Lind excitait, à Londres, l'enthousiasme des dilettanti au Théâtre de la Reine. Persiani, directeur de Covent-Garden, engagea l'Alboni Tout Londres se vit partagé en deux camps, dont l'un tenait pour Jenny Lind, l'autre pour l'Alboni.

La renommée de l'Alboni allait bientôt s'établir à Paris d'une façon définitive. Le 9 octobre 1847, elle parut au Grand-Opéra, dans un

concert. Son succès fut tel que ce théâtre organisa pour elle trois autres concerts qui furent donnés les jours suivants. Quelques semaines après, elle était engagée par M. Vatel, directeur du Théâtre-Italien, où elle débutait le 2 décembre dans la *Cenerentola* de Rossini. Après deux saisons au Théâtre-Italien et de nouveaux succès à l'étranger, l'Alboni ayant chanté en français à Lyon, à Bordeaux, à Marseille, la *Favorite*, *Charles VI*, la *Reine de Chypre*, la *Fille du régiment*, revint à Paris et aborda à l'Opéra le rôle de Fidès, du *Prophète*, que Mme Pauline Viardot avait récemment créé. La beauté et la puissance de sa voix, la hardiesse de sa vocalisation produisirent une très grande impression. Mme Alboni chanta ensuite la *Favorite*, et en 1851 elle créa le rôle de Zerline dans la *Corbeille d'oranges*, qu'Auber avait écrit pour elle.

La chanteuse fit alors de longs voyages. Les deux Amériques l'applaudirent et l'enrichirent; toutes les grandes villes d'Europe la possédèrent, et le Théâtre-Italien de Paris la retint pendant de nombreuses saisons; elle y chanta une multitude de rôles : Zerlina, de *Don Giovanni*, Maddalena, de *Rigoletto*, la *Gazza ladra*, *Il Matrimonio segreto*, *Marta*, *Il Giuramento*, *Cosi fan tutte*, *Il Ballo in maschera*, etc.

Mme Alboni était devenue marquise de Pepoli; en 1866, à la mort de son mari, elle quitta la scène pour n'y plus reparaître.

On put cependant l'entendre encore en 1869 au Théâtre Italien, où en mémoire de Rossini, mort l'année précédente, elle consentit à prendre part à l'exécution de la « messe solennelle » du maître, pour lequel elle avait toujours conservé un véritable culte, et aussi en 1871 pour se faire entendre dans un concert donné par l'œuvre de la Libération du territoire. Mme Alboni s'était remariée en 1877, à M. Charles Zieger, officier de la garde républicaine. Elle habitait, l'hiver, à Paris, le Cours-la-Reine, et, l'été, la villa Cenerentola, à Ville-d'Avray.

La voix de l'Alboni était l'une des plus belles que l'on eût entendues. Elle était d'une étendue extraordinaire, d'une égalité, d'une pureté incomparables, aussi large et puissante dans les *adagio*

que légère et brillante dans les *allegro* : c'était le triomphe de la belle voix pour elle-même et de l'art du chant le plus parfait, le plus sûr.

En revanche, en scène elle n'avait aucune espèce de jeu; même avant d'être gênée par un embonpoint formidable au point de marcher avec peine, elle ne connaissait guère d'autre geste qu'une sorte de révérence ou de petit salut qu'elle esquissait à la fin d'une note bien filée ou d'une roulade admirablement perlée. Ni dans la petite Cendrillon, ni dans l'espiègle Rosine, elle ne s'animait davantage. « Mme Alboni, qui joue Rosine, écrivait Mérimée après une représentation d'*Il Barbiere*, chante admirablement, avec l'expression d'une clarinette. »

Les obsèques de l'Alboni ont eu lieu à Paris, la semaine dernière.

A l'église, une grand'messe a été chantée pendant laquelle on a exécuté : *Ego sum*, de Gounod, chanté par Faure, *Quid sum miser* de Gounod, chanté par la maîtrise, *Pie Jesu* de Faure, chanté par l'auteur, *Sanctus et Agnus*, de la messe de Dubois, chanté par les chœurs, *Agnus Dei* de Stradella, chanté par Mlle Delna et accompagné par la harpe et le violoncelle.

L'inhumation s'est faite au cimetière du Père-Lachaise, dans le caveau de famille où repose déjà le premier mari de Mme Alboni, le comte Pepoli.

— A Rome, à l'âge de 48 ans, M. Enrico Masi, violoniste qui avait fait partie de l'excellent quatuor Becker, connu sous le nom de *Quartetto Fiorentino*, et ensuite du *Quartetto Romano* dirigé par M. Sgambati. En ces derniers jours, il était secrétaire au ministère de l'instruction publique, section musicale, et il publiait dans le *Bulletin* ministériel des études très appréciées.

— A Madrid, le 17 juin, à l'âge de 63 ans, le chef d'orchestre et compositeur Mariano Vasquez y Gomez. Né à Grenade le 3 février 1831, il vint en 1856 se fixer à Madrid, où il commença à se faire connaître, et où il devint plus tard professeur au Conservatoire, directeur de la Société des concerts et membre de la section de musique de l'Académie de San Fernando. On lui doit un assez grand nombre de zarzuelas et de compositions religieuses entre autres, une messe de *Requiem*, exécutée tous les ans à Grenade, à la mémoire des rois catho-

liques. Il était maître de musique de l'infante Isabelle.

— A Milan, à l'âge de 88 ans, d'un ancien *impresario*, M. Giuseppe Brunello, qui fut, entre autres, directeur de la Scala pendant quatorze ans, et sut maintenir ce théâtre dans un heureux état de prospérité. C'est sous son administration qu'y furent données les premières représentations d'*Aïda* et de *Lohengrin*.

— A Stutgart, Emmanuel Faisst, renommé comme organiste et comme chef d'orchestre. Né à Esslingen, le 13 octobre 1823, il s'était d'abord destiné à la théologie, mais, sur les conseil ee Mendelssohn, il se consacra à la musique, qu'il étudia avec ardeur. Etant allé s'établir à Berlin, il travailla avec deux excellents théoriciens, Haupt et Dehn. Après un grand voyage artistique, il alla se fixer définitivement à Stuttgart, où il fonda une société de musique sacrée et devint directeur du Conservatoire. Il a beaucoup composé, mais la plupart de ses compositions sont restées inédites.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Clôture annuelle.

THÉATRE DES GALERIES. — Gigolette (avec Mme Cerny).

WAUX-HALL. — Tous les soirs, concert de symphonie par l'orchestre du théâtre de la Monnaie.

ALCAZAR ROYAL. — Clôture.

Dresde

OPÉRA. — Du 24 juin au 1er juillet : Lohengrin Rienzi. Le Preneur de rats de Hameln. La Fille du régiment. L'Armurier. Freyschütz.

Paris

OPÉRA — Du 24 juin au 1er juillet : Lohengrin. Faust.

OPÉRA-COMIQUE. — Clôture

Vienne

OPÉRA IMPÉRIAL. — Clôture annuelle.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 22 et 29 Juillet 1894 — NUMÉROS 30-31

SOMMAIRE

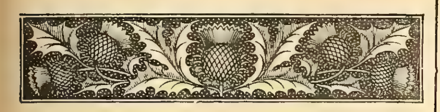
EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéros 30-31. 22 et 29 Juillet 1894.



Les Musiciens de l'Ecole polytechnique

(Suite et fin. — Voir les nos 24-25, 28-29)



Après Dautresme, nous retournons aux acousticiens. M. Ernest-Jules MERCADIER, né le 4 janvier 1836, élève de la promotion de 1856, appartient au corps des ingénieurs des télégraphes, et remplit aujourd'hui les fonctions de directeur des études à l'Ecole polytechnique. Nous le citons pour un écrit sur la *Mesure des intervalles musicaux*, inséré dans le recueil de 1872 de l'Association française pour l'avancement des sciences. M. Mercadier y expose le résultat d'intéressantes expériences faites avec l'aide d'un autre polytechnicien, M. Alfred Cornu, né en 1841, élève de la promotion de 1860. Ce dernier passait parmi ses camarades pour un excellent musicien; au temps où il portait l'uniforme de l'Ecole, il avait composé pour une joyeuse cérémonie d'élèves, une *Ouverture du point gamma, pot-pourri des principaux airs de l'École*, qui fut publiée en 1861, mais à laquelle M. Cornu, devenu ingénieur des mines, professeur à l'Ecole polytechnique et membre de l'Institut, ne donna jamais de pendant.

M. Georges-Ramire GUÉROULT, né à Paris en 1839, élève de la promotion de 1858, entré dans l'inspection des finances, doit être nommé ici comme excellent traducteur du célèbre traité de Helmholtz (*Théorie physiologique de la musique*) et comme auteur d'une intéressante étude : *Du Rôle du mouvement dans les émotions esthétiques*, publiée en juin et juillet 1881 dans la *Revue philosophique*.

Ni théoricien, ni compositeur, M. Emile LEMOINE, ingénieur, né le 22 novembre 1840, élève de la promotion de 1860, est certainement aujourd'hui le plus connu des polytechniciens dans le monde musical, où il occupe une place à part, comme fondateur des célèbres concerts de la *Trompette*. L'origine en remonte au temps où M. Lemoine, pendant ses deux années de présence à l'Ecole, occupait quotidiennement la récréation de l'après-midi à faire, avec quatre ou cinq camarades, de la musique d'ensemble; entre eux, les jeunes gens s'étaient forgé le nom de Société philopipobithouinique, dérivé humoristique du grec *philos*, du mot *pipo*, qui dans « l'argot de l'X » désigne le polytechnicien, et du nom écorché de Beethoven. Cette appellation, trop compliquée pour se perpétuer, fit place au nom de la *Trompette*, donné un jour par ironie et qui désigne encore, après plus de trente ans, une des institutions de concerts les plus originales et les plus artistiques qui existent à Paris.

En effet, la dispersion de la promotion de 1860 n'arrêta point le développement de la *Trompette*, dont l'importance s'accrut au contraire d'année en année. Depuis longtemps, les amateurs y ont cédé la place, comme exécutants, aux « professionnels ». Mais M. Lemoine n'a pas cessé d'être l'âme de ces concerts, qui sont sa création, sa chose, et aussi sa propriété : car il est bien convenu que n'y entre pas qui veut et que les auditeurs sont ses invités, participant, sans toujours les couvrir, aux frais de l'entreprise. Les anciens élèves de l'Ecole polytechnique et leurs familles forment presque exclusivement un auditoire

ainsi réuni sur le double terrain de la camaraderie et d'un amour commun pour la musique. Le répertoire des soirées hebdomadaires de la *Trompette* est extrêmement large et varié, dans tous les genres élevés de la musique de chambre. Deux œuvres exquises de MM. Saint-Saëns et d'Indy, avec trompette obligée, composées spécialement pour les concerts de M. Lemoine, ont porté en tous pays le nom de cette curieuse et très artistique institution, à laquelle les historiens futurs de la musique française ne pourront se dispenser de réserver une place.

Tous les lecteurs du *Guide Musical* connaissent et apprécient les travaux si attachants et si approfondis de M. Alfred ERNST dans la littérature musicale wagnérienne. M. Ernst est aussi un élève de l'Ecole polytechnique, de la promotion de 1879. Classé dans l'arme du génie, il donna sa démission du grade de sous-lieutenant, pour entrer à l'Observatoire de Paris, et quelques années après, à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Les promesses de ses deux premiers ouvrages : l'*Œuvre dramatique de Berlioz* (1884) et *Richard Wagner et le drame contemporain* (1887) ont été tenues dans le troisième, l'*Art de Richard Wagner* (1893). Ce volume, ainsi que la traduction des *Maîtres Chanteurs*, partiellement entendue cet hiver aux concerts d'Harcourt, ont reçu ici même des éloges qui nous dispensent d'insister davantage sur la personnalité ou les travaux de leur auteur.

M. Ernst fermerait notre liste, si les fêtes du centenaire de l'Ecole polytechnique n'avaient précisément fourni à trois anciens élèves de cette école une occasion exceptionnellement brillante de se produire en public comme compositeurs. Un auditoire de six mille personnes a entendu le 19 mai, dans la salle du Trocadéro, l'ouverture de *Callirhoé*, de M. Alexandre BAZILLE (né le 20 juin 1835, élève de la promotion de 1855, démissionnaire en 1862 du grade de lieutenant d'artillerie, fixé à Paris comme professeur de mathématiques); — puis une cantate de circonstance, la *Polytechnique*, musique de M. Louis SARAZ (élève de la promotion de 1874, professeur au Collège Sainte-Barbe); — et enfin des morceaux de musique instrumentale, écrits par M. Charles KOECHLIN pour accompagner l'*Epopée*, ou « représentation des Ombres », qui formait le principal attrait de la soirée.

M. Bazille et M. Saraz cultivent la composition musicale en amateurs; M. Kœchlin, le plus jeune de tous les polytechniciens que nous avons mentionnés, se destine à la carrière artistique, pour laquelle il a quitté le grade acquis dans l'armée. Plus courageux qu'aucun de ses devanciers, il s'est soumis à la filière de l'éducation musicale officielle, et il suit aujourd'hui les classes du Conservatoire de Paris.

L'avenir dira les destinées artistiques de M. Kœchlin, et montrera si la musique française doit posséder en lui le premier véritable maître sorti de l'Ecole polytechnique. Parmi le nombre d'excellents musiciens ou de savants théoriciens réunis dans ces notices, nous n'avons pas rencontré un seul grand compositeur. Ce n'est pas à dire cependant que la musique ne doive aucune gloire ni aucune reconnaissance à ces polytechniciens, librement venus à elle. Ils lui ont apporté tous un cœur chaud pour les progrès de la science ou de l'art, et des facultés très diverses, largement offertes. Si nul d'entre eux jusqu'ici n'a mérité d'être placé au rang des artistes créateurs, c'est que l'éducation spéciale d'un compositeur ne s'improvise pas, et que la musique seule peut et doit remplir la vie de l'homme qui se voue à elle. Mais il y a plusieurs façons de servir cet art complexe, que Choron définissait un *art-science*. Aucun antagonisme n'existe entre la pratique la plus vulgaire de l'art et sa théorie la plus abstraite; si la notation musicale est aux yeux des non-initiés un amas de signes incompréhensibles, les équations des physiciens sont pareillement indéchiffrables aux musiciens pratiquants : pourtant, ces deux alphabets dissemblables expriment deux côtés d'un même art. La musique a ceci de grand et d'admirable qu'elle ramifie pour ainsi dire à l'infini des racines qui plongent au plus profond du cœur et de l'esprit de l'homme. De même que ses aspects artistiques varient depuis l'humble

chanson populaire jusqu'aux vastes créations de la polyphonie, de même ses bases scientifiques fournissent au mathématicien, au physiologiste, à l'ethnologue, au philosophe, à l'historien, d'inépuisables sujets d'études : et côte à côte, les artistes et les savants puisent fraternellement le breuvage de vie dans les flots du fleuve sacré.

MICHEL BRENET.



L'Hymne à Apollon

UNE LETTRE DE M. NICOLE

8 juillet 1894.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Excusez-moi, je vous prie, si je ne viens qu'après coup remettre sur le tapis la question de l'hymne à Apollon. J'arrive d'Athènes, et ce n'est que ce matin même que j'ai pu prendre connaissance des trois numéros du *Guide Musical* où sont publiées les lettres de M. Reinach et vos réponses. Comme je me trouve mis en cause, malgré moi, vous me permettrez bien de vous faire part de quelques remarques, car moi aussi j'ai à répondre à M. Reinach.

Laissez-moi vous dire, tout d'abord, comment j'ai été appelé à m'occuper de cet hymne

En février, à Athènes, M. Homolle m'a demandé si je voulais me charger de faire exécuter devant la Cour, avec accompagnement, l'hymne retrouvé à Delphes, et m'a communiqué, en épreuve, la version de M. Reinach. Je l'ai examinée et lui ai répondu, en la lui rendant, que je me chargerais de ce travail s'il m'était permis d'en faire une version à ma manière, celle de M. Reinach ne me plaisant pas, soit par sa tonalité, soit par sa division à 5/8. M. Homolle m'a donné carte blanche. J'ai alors relevé les paroles restituées par M. Weil ainsi que les *signes* de la pierre tels que les donnait M. Reinach. Les signes, je les ai comparés avec les estampages pour m'assurer de leur exactitude et je me suis mis à les traduire d'après un tableau synoptique que j'avais fait de tous les signes que donne Alypius, dans tous les tons. Une traduction en notation moderne, d'après ce tableau, n'était qu'un jeu de patience. Ensuite, j'ai complété, avec le matériel même de l'hymne, c'est-à-dire en me servant des membres de phrases qu'on y retrouve, les parties manquantes. C'est par analogie, en rapprochant les contextes des parties en blanc, que j'ai procédé pour choisir tel ou tel groupe de notes.

Puis, aidé de M. Couve, celui qui a découvert l'hymne, nous avons cherché à déterminer les cadences s'accordant le mieux avec les paroles et la musique; et enfin, j'ai fait un accompagnement.

Entretemps, l'idée de cette audition à l'Ecole française avait fait du chemin et, au lieu d'une réunion intime, nous allions avoir une vraie séance solennelle.

M. Homolle m'a alors demandé de faire une conférence explicative sur les données que nous possédons sur la musique grecque et sur la manière dont on s'y prend pour traduire ces inscriptions.

« Il la faut brève, ajouta M. Homolle, car le roi n'aime pas ce qui est long. »

J'ajouterai encore que je n'ai eu que quatre jours pour préparer cette conférence. Voilà quel a été mon travail, que M. Reinach appelle très gracieusement une copie du sien.

Il était convenu avec M. Homolle que ce travail ainsi que ma conférence n'avaient aucun caractère officiel, vu qu'une œuvre de ce genre demande du temps pour être retouchée et mise au point.

C'est par la suite des circonstances que, presque malgré moi, ma version a été publiée à Athènes (bien avant celle de MM. Reinach et Fauré), et que ma conférence va l'être dans la *Gazette Musicale* de la Suisse romande.

Maintenant, permettez-moi de répondre à quelques points des lettres de M. Reinach.

Dans sa première lettre, M Reinach dit qu'il a pour principe de ne pas rectifier les inexactitudes qui s'impriment au sujet de l'hymne à Apollon.

C'est bien regrettable ; autrement, M. Reinach, « de l'Institut » comme disent les journaux, n'aurait pas laissé imprimer partout que c'était sa version et son accompagnement qu'on avait exécutés à Athènes, ni, comme le disent les *Annales* que c'est lui qui a découvert l'inscription à Delphes, et bien d'autres encore.

Ensuite, je ne pense pas non plus que « tous les musicologues » approuvent la version Reinach. La preuve est que, non satisfaits de cette version, des musiciens m'ont fait demander la mienne à Vienne, à Lille, à Paris même, et à Constantinople, où M. Cambon l'a fait exécuter avec grand succès. Quant à l'excuse que donne M. Reinach pour la répétition qu'il a faite, à la fin du morceau, des vingt premières mesures, elle n'est, à mon avis, pas valable.

Lorsqu'on présente au public un document de cette importance, on doit le lui présenter tel quel, et surtout sans se permettre de lui constituer une forme dont nous ne savons rien, et qu'il n'avait probablement pas. Tout au plus pouvons-nous compléter quelques notes effacées. J'ai regretté, à ce propos, que MM. Reinach et Fauré n'aient pas jugé bon d'indiquer, dans l'édition de

leur travail, ce qui était conservé sur la pierre, et ce qu'ils ont dû compléter « à leur façon », comme j'ai cru devoir le faire moi-même, par simple honnêteté artistique.

Comment, en effet, critiquer les restitutions, si l'on ne sait pas où elles se trouvent?

En ajoutant une seule note, comme je l'ai fait, on arrive à un sens fini, bien suffisant pour l'exécution.

Si je ne suis pas d'accord avec M. Reinach sur sa mesure à 5/8, vous avez pour cela, Monsieur le Directeur, donné les mêmes raisons que je donnais en mars, dans ma conférence.

Outre ces raisons, ce qui m'a décidé à choisir cette forme de récit, c'est la manière dont les pâtres et les Klephtes chantent dans la montagne. C'est toujours parmi les classes les plus ignorantes du peuple que la tradition se conserve le mieux. Or, j'ai souvent entendu chanter, par ces bergers, des airs qui rappellent beaucoup, par endroits, l'*Hymne à Apollon*. Mais le même air n'est jamais chanté exactement de la même manière, *quant au rythme*, par deux bergers différents.

Ce n'est point par la beauté de la voix qu'ils cherchent à rivaliser entre eux, mais bien par la *manière* d'interpréter ces mélopées.

J'ai remarqué que, comme les nôtres, les pâtres grecs reprennent parfois leur respiration en chantant. Or, dans la version Reinach-Fauré, je ne vois qu'un endroit où le chanteur puisse respirer; c'est sur un point d'orgue qui tombe au *milieu d'un mot*.

Enfin, l'hymne est incontestablement plus beau en *récit* qu'à 5/8. Or, puisque nous n'avons pas de preuves du contraire, il est permis de supposer que les anciens, qui avaient le sens esthétique plus développé que nous, n'auraient pas choisi la manière la moins flatteuse pour interpréter ce chant.

Avec cette forme en récit, on retrouve constamment cette figure rythmique



si belle et si caractéristique, qui revient fréquemment dans les chants klephtes et qui passe inaperçue dans la version à 5/8.

L'hymne en forme de récit a été chanté à Athènes par les chantres russes de la reine. Ces artistes, qui ont l'habitude d'un genre de musique approchant, ont fait valoir toutes les beautés de ce morceau, et moi, qui l'accompagnais pourtant pour la quarante-troisième fois, j'ai ressenti un frisson en les entendant. Battez-leur une mesure à combien de temps vous voudrez, jamais vous ne ressentirez une impression pareille.

Je regrette de devoir mettre M. Homolle en cause, mais, pour répondre à la dernière phrase de la dernière lettre de M. Reinach, je dois dire que tout mon travail a été, au fur et à mesure que je le faisais, soumis à M. Homolle et discuté avec lui. La forme définitive que je lui ai donnée a été non seulement approuvée par M. Homolle, mais de beaucoup préférée à la version de MM. Reinach et Fauré.

Enfin, M. Reinach prétend que j'ai copié son travail et que nous sommes d'accord, sauf sur le ton.

C'est-à-dire que la seule chose sur laquelle nous soyons d'accord est aussi la seule sur laquelle nous ne puissions pas différer : la ligne mélodique.

Je n'admets ni sa tonalité (ma conférence explique pourquoi j'ai choisi une quarte plus bas, et non une troisième, comme il le propose), ni son rythme, ni ses coupures de phrases. Je n'admets pas non plus tout l'accompagnement de M. Fauré, que je trouve parfois trop moderne, ni la forme qu'on a donnée à ce morceau.

Enfin, je n'admets pas non plus que M. Reinach ait laissé le public croire qu'il était l'auteur de la version avec accompagnement qu'on a donnée tant de fois à Athènes, tant qu'il n'avait que du succès à retirer de cette paternité présumée, et qu'il « me tombe dessus » maintenant que vous voulez bien trouver que je suis plus conforme à la tradition sur un ou deux points

Je n'avais rien dit jusqu'ici officiellement, parce que j'estimais qu'il n'appartenait pas à un « jeune » de battre en brèche les théories émises par un savant tel que M. Reinach; mais puisque je suis pris à partie personnellement, je suis bien obligé de me défendre.

C'est dangereux, puisque n'être pas d'accord avec M. Reinach, c'est, comme il vous le dit dans sa lettre, faire preuve de « lacunes dans l'érudition ».

J'aime mieux avoir le courage de mon opinion, même si cela doit mettre au jour mon ignorance.

Un mot encore. La version Reinach-Fauré se termine par un accord avec troisième majeure. J'ai pris la troisième mineure, voici pourquoi : Les cadences sont ce qui fait le caractère d'un mode. Bien que les anciens n'aient probablement jamais accompagné avec des accords, comme nous le faisons, nous devons former des accords, pour les cadences surtout, tels que les anciens en auraient pu avoir avec leur système musical. Or, dans le mode dorien, diatonique, la troisième de la fondamentale (*sol* chez M. Reinach et *fa* chez moi) n'était pas diésée. Donc, surtout pour finir, il le faut naturel.

Je vous remercie d'avance, Monsieur le Directeur, de l'hospitalité que je suis sûr que vous m'accorderez dans vos colonnes, et vous prie de recevoir l'assurance de ma considération distinguée.

LOUIS NICOLE.





UNE NOUVELLE VERSION FRANÇAISE

DE LA

WALKYRIE



M. Alfred Ernst vient de publier chez P. Schott et Cie, à Paris, la version nouvelle de la *Walkyrie* qui était annoncée depuis quelque temps déjà. Cette traduction est en prose rythmée, et l'auteur s'est appliqué avec une conscience louable à respecter note pour note le texte musical de Wagner.

A ce point de vue, le travail de M. Alfred Ernst est des plus remarquables; on peut dire qu'il est en quelque sorte un surmoulage d'un texte sur l'autre, s'appliquant avec une fidélité incontestable à la phrase musicale, dont les lignes et les accents demeurent intacts.

Au point de vue littéraire et poétique, malheureusement, cette nouvelle version n'a pas les mêmes mérites. Elle est pénible, laborieuse, rocailleuse, sans harmonie, sans couleur, par endroit même écrite en un français barbare.

Dans une préface où il expose les considérations qui l'ont guidé dans son travail, M. Alfred Ernst prend soin, il est vrai, de nous avertir que sa version n'est pas faite pour être lue, qu'elle n'est faite que pour être *chantée,* qu'on ne peut donc l'apprécier isolément, à l'état de texte littéraire, sans la musique. Cette précaution utile ne me semble pas cependant décisive. J'avoue ne pas bien comprendre la distinction que M. Alfred Ernst tente d'établir entre les paroles chantées et les paroles parlées ou lues. Admettons à la rigueur, que la musique puisse, dans une certaine mesure, atténuer ce que les paroles ont de défectueux, ou, en sens inverse, accentuer la couleur ou la force expressive de vocables qui, à la lecture, paraîtraient insuffisants et incolores. Mais la musique n'a pas le pouvoir de rendre intelligible ce qui n'a pas de sens dans la langue française. M. Alfred Ernst nous dit que la fidélité d'une traduction doit être le premier de ses mérites. Je le veux bien, mais encore faudrait-il s'entendre sur la portée du mot fidélité, et c'est là justement l'erreur fondamentale du nouveau traducteur : il croit qu'une traduction, pour être fidèle, doit être littérale. Il a traduit exactement, littéralement Wagner. Mais fidèlement, c'est une autre affaire!

Non, cette version ne peut à aucun titre passer pour l'équivalent du poème original. M. Ernst traduit servilement les mots; mais, le plus souvent, il ne rend ni l'idée, ni le sentiment, ni la couleur, ni le mouvement du texte allemand. Sa traduction est, par endroits et par sa littéralité même, contournée à ce point qu'il faut se reporter à l'original pour saisir le sens. A quoi bon alors une traduction? Si ce qui se chante n'est pas clair, précis, n'est-ce pas comme si on nous le chantait dans une langue étrangère? M. Ernst a raison lorsqu'il dit que le pire des contresens artistiques serait d'employer, en traduisant Wagner, des formules empruntées à la langue des livrets d'opéra; c'est le défaut qu'on a reproché avec raison à feu Wilder. Mais entre les formules de la langue des livrets et les rocailles que nous offre la version de M. Ernst, il y a place pour une langue simple, forte et poétique qui complète pour l'auditeur les richesses de l'orchestration wagnérienne.

M. Ernst non seulement s'est trompé en ce qui concerne la littéralité, mais encore, au point de vue musical. Il se méprend, je pense, sur l'importance de certains dessins mélodiques et rythmiques de Wagner. Ainsi, il respecte également les récitatifs proprement dits et les ariosos. C'est un scrupule assurément très louable, mais il me paraît singulièrement exagéré et puéril. Wagner emploie fréquemment, dans la *Walkyrie,* le récitatif à l'italienne, avec ses formules élémentaires d'accompagnement, le plus souvent même sans accompagnement. Or, je ne ne vois nullement la nécessité de respecter absolument les dessins rythmiques de ces récitatifs, nécessairement calqués sur l'accent des paroles allemandes. Pourvu que le dessin mélodique soit observé, le traducteur a fait son devoir. C'est, en partie, pour avoir respecté scrupuleusement ces parties en récitatif que M. Alfred Ernst s'est vu obligé de transposer en un français barbare des scènes entières, d'autant plus

importantes qu'elles sont généralement des dialogues d'explication ou d'exposition. Wagner, sur ce point, n'avait nullement les idées absurdes que professent certains de ses disciples et admirateurs. Il suffit de se reporter à la version française de *Tannhæuser* et de la comparer avec l'allemande pour se convaincre qu'il en prenait quelquefois très à son aise avec ses récitatifs et même ses ariosos, lorsqu'il s'agissait d'assurer par l'adjonction d'un mot la clarté d'une phrase ou d'un récit. M. Nuitter pourrait sans doute nous fournir là-dessus de très intéressantes et utiles indications.

Prenons, si vous le voulez bien, la première scène; elle va nous permettre de montrer, en quelques exemples topiques, les qualités et les défauts de la version de M. Ernst.

Siegmund entre. V. Wilder lui faisait dire :

Quel que soit ce foyer, il m'abrite ou je meure.

Wagner dit plus simplement :

Wess' Herd dies auch sei
Hier muss ich rasten.

« Quel que soit ce foyer, ici je dois reposer (*rasten*). » C'est le cri d'un homme qui tombe épuisé de fatigue. La traduction, non pas littérale, mais fidèle, voudrait qu'on dît : «Quel que soit ce foyer, j'y reste, je ne vais pas plus loin. » *Rasten* implique cette dernière idée.

« Il m'abrite ou je meure », de la version Wilder, en était une transcription littéraire qui serait acceptable si elle n'était trop emphatique et n'avait l'inconvénient de donner douze syllabes au lieu de neuf en allemand.

Voyons maintenant le texte de M. Ernst. Siegmund entre et s'écrie :

« Qu'importe où je suis! là... je m'arrête. »

J'ai regret à le dire à mon excellent confrère et ami, mais je trouve cela simplement affreux. Sans doute, les mots s'adaptent parfaitement à la musique, mais le mouvement pathétique de la phrase n'y est plus. Même le sens est amphibologique, car, n'étant préparée par rien, l'exclamation de Siegmund a l'air d'un truisme. Pour ceux qui connaissent la *Walkyrie* et l'histoire de Siegmund, elle peut se comprendre. Mais les autres ? Ces spectateurs naïfs et non initiés auxquels Wagner voulait surtout s'adresser, que peuvent-ils entendre par cette phrase : « N'importe où je suis, là je m'arrête? » Le jeu de scène même ne suffit pas pour expliquer, dès les premiers mots de la pièce, que Siegmund vient se réfugier dans une maison où il est étranger et qu'il n'a jamais visitée. Cette indication capitale se trouve, au contraire, très nettement formulée dans les mots : « Quel que soit ce foyer ». Wilder avait bien traduit. M. Ernst traduit mal.

Quant au second membre de la phrase, il est également fautif; il faudrait : « *Ici*, je m'arrête », et non pas : « *Là*, je m'arrête. » M. Ernst a pris *là*, parce qu'il a craint d'ajouter une croche. Eh bien, je suis convaincu qu'il n'est pas un musicien, si sévère qu'on le suppose, qui puisse soutenir que cette croche ajoutée eût modifié soit l'allure mélodique, soit l'allure rythmique du récitatif.

Mais continuons. Sieglinde entre, et, apercevant Siegmund, s'écrie, dans la version de M. Ernst :

« Un homme ici? Je veux apprendre... qui vint ici et gît près du feu? Longue route a lassé son corps; a-t-il perdu ses sens, est-il mourant ? Son souffle m'effleure ; il clôt les paupières. Fier semble l'inconnu, bien qu'il cède au mal. »

On aura beau me vanter l'exactitude rythmique de ces lambeaux de phrases, qui concordent, en effet, note pour note avec le récitatif allemand, je ne puis trouver heureux le langage gauche et mal d'aplomb que M. Ernst fait parler à l'héroïne. Wagner écrit ceci :

« Un étranger? Il faut que je le questionne ! Comment vint-il et s'est-il étendu près du foyer ? Il aura succombé aux fatigues de la route. A-t-il perdu les sens? Est-il souffrant? Son souffle encore s'exhale, il a seulement clos les yeux. L'homme semble brave, bien qu'il ait succombé à la fatigue. »

Voilà qui est clair, limpide, d'une netteté absolue. Les phrases correspondent chacune à un mouvement de Sieglinde, elles se suivent clairement et s'expliquent d'elles-mêmes. Tandis qu'en français, là, il y a un article supprimé, ici un membre de phrase inachevé, ailleurs des mots inintelligibles. Si M. Ernst avait dit : « Il cède à la fatigue », voilà qui eût été net; mais « Il cède au mal », qu'est-ce que cela veut dire, quelle idée ces mots éveillent-ils chez le spectateur? « Quel mal ? » demandera-t-on. Cela veut être défini, sinon c'est du pur galimatias.

Sans vouloir m'ériger en concurrent, je pré-

tends que tout cela peut se rendre autrement et mieux, plus fidèlement que ne l'a fait Wilder, plus fermement et plus clairement que ne l'a fait M. Ernst, en respectant le texte musical, autant qu'il doit être respecté :

« Un homme ici, dans ma demeure? Comment vint-il tomber près du feu ? La fatigue l'aura brisé. A-t-il perdu les sens? Est-il souffrant? Ses yeux sont éteints, mais il respire encore. Il a l'air martial, bien qu'il soit lassé. »

Un peu plus loin, je lis ceci :

Sieglinde : « Du lieu, de la femme, est Hunding maître. Sois son hôte ce soir : reste, il va rentrer. »

Wilder avait traduit très exactement :

D'Hunding voici la maison et la femme.

Sauf le mot maison qui est plat et qu'il suffirait de remplacer par demeure, il n'y avait nulle raison de modifier cela. M. Ernst, par un scrupule exagéré, veut placer le nom de Hunding exactement où il se trouve dans le texte allemand. S'il y avait un motif musical pour le faire, je comprendrais, mais il n'y en a aucun. Sieglinde dit sa réplique : *Dies Haus, und dieses Weib, sind Hundings Eigen,* sur une formule de récitatif absolument banale, sans caractère particulier, scandée simplement par des pizzicati de l'orchestre. L'inversion barbare que commet M. Ernst est absolument arbitraire.

A la rigueur, on pourrait dire : « Ce toit, cette femme, Hunding est leur maître », ce qui ne nécessiterait qu'une modification légère au dessin du récitatif et resterait français et compréhensible.

Siegmund réplique dans la version de M. Ernst : « Seul et sans armes, d'un *tel* blessé ton époux n'aura crainte. »

Cette réplique est un contresens. Siegmund n'a pas encore dit qu'il est blessé et, par conséquent, les mots : « d'un tel blessé », ne peuvent se justifier dans sa bouche comme réponse à l'invitation de Sieglinde. Le texte allemand dit : « Je suis sans armes. A l'hôte blessé, ton époux n'interdira pas son seuil. » C'est incidemment que le héros apprend ainsi à Sieglinde qu'il est blessé. Cela est plus naturel. De plus, il n'évoque pas l'idée de crainte; c'est à un tout autre ordre de sentiments qu'il fait allusion : L'hospitalité ne se refuse pas au blessé, voilà ce qu'il veut dire. Je conviens volontiers que M. Ernst est ici infiniment supérieur à Wilder, qui avait fabriqué de toutes pièces une réplique dans le plus pur style d'opéra :

Sans armes et blessé, veux-tu que je m'expose
A braver ton seigneur?

Mais, entre ces deux versions, je crois, encore une fois, qu'il y a moyen de trouver un équivalent. Par exemple : « Je suis sans armes; un hôte blessé, voudrait-il qu'on le chasse? » Inutile de répéter le nom de Hunding ou le mot époux. Les répliques se suivant, tout le monde comprend qu'il s'agit du mari de Sieglinde.

Chose singulière, M. Ernst, observateur respectueux de la notation de Wagner à ce point qu'il aime mieux torturer son français, qui pourrait être excellent, que d'ajouter une note au texte musical, s'est enhardi tout à coup à modifier deux notes où ce n'était point nécessaire, et cette modification est d'autant plus inadmissible que ces deux notes sont essentielles et très caractéristiques. Il s'agit de la première réplique de Siegmund, lorsqu'il revient à lui et qu'il demande à boire avec le mouvement fébrile d'un homme qui se raccroche à la vie.

Le texte allemand dit : *Ein Quell! ein Quell!* Le mot se répète sur deux croches précédées chacune d'une double croche d'attaque. C'est la notation parfaitement naturelle d'un cri. Par une rencontre assez rare, le français nous donne l'équivalent rythmique absolu de l'allemand : De l'eau! de l'eau! Pas une syllabe de plus ou de moins, et les mêmes accents. Je ne sais pourquoi M. Ernst passe à côté du mot juste et fait dire à Siegmund : Une source! une source!

Non seulement il obtient ainsi juste le double de syllabes de l'allemand et il détruit, par là même, la vivacité nécessaire de cet appel, mais il emploie un mot français, sourd et sans accent, dont l'effet ne laisse pas d'être comique. Siegmund demandant d'emblée une source, cela me paraît exagéré, même pour un héros wagnérien. M. Ernst se trompe, je crois, sur l'équivalence du mot *source* en français et en allemand. *Quell* veut bien dire *source,* mais ce vocable n'a pas même valeur dans les deux langues. En allemand, on emploie couramment dans le style poétique le mot *Quell,* dans le

sens d'eau, le mot propre est trop plat. Siegmund s'écriant : *Wasser! Wasser!* l'auditoire eût éclaté de rire. C'est exactement l'inverse en français. L'exclamation : de l'eau ! de l'eau ! bien qu'étant de la langue usuelle, peut parfaitement s'employer dans le style élevé; en revanche, ce qui produit un effet bizarre, c'est Siegmund se réveillant en demandant : une source !

Mais le comble, c'est la réplique de Sieglinde. M. Ernst lui fait dire : « J'y cours en hâte ! »

J'aime à croire que personne n'attribuera cette platitude au grand poète Richard Wagner. Chez lui, Sieglinde ne répond pas : J'y cours; elle dit : *Erquickung schaff'ich,* je vais chercher le soulagement. *Erquickung,* du verbe *erquicken,* vivifier, ranimer, désaltérer, rafraîchir, soulager, est un mot rare et précieux. La phrase est difficile à rendre littéralement en français, j'en conviens. Wilder avait, en tous cas, été plus heureusement inspiré que M. Ernst en traduisant ainsi :

Siegmund : De l'eau ! de l'eau !
Sieglinde : La source est proche.

Ce n'est pas une traduction littérale, c'est mieux : une traduction fidèle, car ces mots, accompagnant le jeu de scène de Sieglinde, expliquent poétiquement son acte.

En continuant d'éplucher de la sorte la première scène, il ne resterait, en vérité, de la version de M. Ernst que quelques expressions isolées heureusement rendues. Ainsi, le couplet de Siegmund :

Malheur me presse
Où je me hâte;
Malheur m'approche
Où je m'arrête :
O femme, vis loin de lui,
Je porte ailleurs mes pas.

Le début est excellent; les deux derniers membres sont plus faibles. *O femme, vis loin de lui,* c'est-à-dire du malheur, me paraît peu clair. « O femme, qu'il (que le malheur) s'écarte de toi », comme dit Wilder, est infiniment meilleur ; l'adjonction de deux croches, nécessitée par cette forme, est absolument sans importance.

Passons sur quelques maladresses accessoires, — par exemple l'ordre de Hunding à Sieglinde : « Donne aux hommes leurs mets ! » traduction littérale, mais nullement exacte de *Rüst' uns Mænnern das Mahl,* car l'expression « *uns Mænnern* » à la fois familière et brutale, n'est pas rendue du tout par *aux hommes.* La traduction exacte c'est : *Prépare-nous le repas,* — et arrivons au grand récit de Siegmund.

Notons d'abord que M. Ernst ne traduit pas les noms propres que Siegmund se donne : *Wehwalt* (porte-Douleur), *Frohwalt* (porte-Joie), *Friedmund* (porte-Paix), etc., et que Wilder avait interprétés non sans ingéniosité.

Siegmund commence ainsi son récit dans la version de M. Ernst :

Friedmund je ne puis être,
Frohwalt m'eût été doux,
Mais Wehwalt est le nom juste (!)
Loup, ce fut là mon père.

Il faut convenir que voilà un procédé qui simplifie singulièrement l'art de la traduction. M. Ernst nous explique que si l'on traduit ou si l'on explique ces noms forgés par Wagner à l'imitation des poètes du moyen âge, il faut aussi traduire Wotan, Brunnhilde, Siegfried, lesquels ont chacun un sens déterminé. L'objection n'est pas sans valeur. Mais si je me place au point de vue de l'auditeur au théâtre, le problème change d'aspect, et, en écoutant les vers blancs cités ci-dessus, je me demande si Wilder n'a pas eu raison de chercher une interprétation. Par une singulière contradiction, M. Ernst traduit le nom de *Wolfe* et de *Wölfing* que se donne Wotan.

La suite du récit est excellente; elle coïncide, d'ailleurs, mot pour mot, en plus d'un point avec la version naguère publiée par M. Henri Lafontaine, qui aura eu l'honneur d'avoir été le premier adaptateur du poème des *Nibelungen* (1876). Malheureusement, à tout moment, on rencontre des expressions plates ou triviales qui ne correspondent nullement à l'allemand :

« Traqué, le vieux s'enfuit avec moi ; bien des ans le jeune vécut près de lui au profond des bois. »

Le *vieux* (Wotan), le *jeune* (Siegmund) sont traduits littéralement de « der *Alte,* der *Junge* » que Wagner oppose dans son texte; seulement les mots *vieux* et *jeune,* n'ont pas du tout en français la même familiarité aisée qu'en allemand.

Le récit continue :

« Mais loin de mon père jeté, je perdis sa trace, malgré ma recherche : une peau de loup seule au fond du bois vide gisait... Le père... n'est plus là. Des forêts je m'éloignai poussé vers les hommes, les femmes ; j'allais chez tous en tout endroit, cherchant l'ami, l'épouse aussi, mais partout, tous me repoussent,... » etc.

Je m'arrête à ce dernier vers, sur l'harmonie duquel je n'insiste pas. Et quel singulier mélange de verbes au passé, au présent, à l'imparfait! Il n'y a pas d'excuse musicale qui tienne.

Voulez-vous d'autres citations.

En la renvoyant, Hunding dit à Sieglinde :

« Emplis la coupe du soir et puis m'attends, au lit (*sic*) ». *Und harre mein' zur Ruh'*, dit le texte de Wagner.

Wotan est décrit comme « un homme aux sombres *habits* » (*in grauem Gewand*).

Siegmund, enlaçant Sieglinde, s'écrie :

« Toi-même, ô bonheur, sois à l'ami : J'ai l'arme et la femme à moi. (*Dich selige Frau, hält nùn der Freund, dem Waffe und Weib bestimmt*).

Siegmund chante dans le *Lied* qui clôt l'acte :

« Vois, le palais du printemps joyeux rit. (*Fort in des Lenzes lachendes Haus!*).

Voïci, au deuxième acte, la grande et belle phrase qui termine la scène entre Fricka et Wotan.

« Mon honneur sacré d'épouse éternelle par elle (Brunnhild) soit gardé ! Raillés des humains, déchus du pouvoir, tous les dieux vont à leur fin, si mon droit royal n'est pas pleinement (!) vengé par ta fille aujourd'hui. »

La supplication de Brunnhilde à Wotan ; (même acte).

« A ton vouloir tu parles, me disant ton désir. Qui suis-je, *si je ne suis ton vœu?* »

Brunnhilde à Wotan (3e acte) :

« Mon regard n'a eu que l'unique amour, lorsque dans la contrainte où saigne ton cœur, faibles, tes yeux s'en détournent. Celle qui couvrait ta retraite au combat *a vu cela seul caché pour toi. (Die sah nun Das nur, was du nicht sah'st).* »

Ces quelques extraits suffiront pour donner une idée de la manière de M. Alfred Ernst. A côté de pages excellentes, vraiment réussies, se rencontrent en trop grand nombre, j'ai regret à le dire, des morceaux dans le style rocailleux et barbare dont on vient de voir quelques exemples, des phrases écrites dans une langue plus allemande que française, absolument inintelligibles pour qui ne connait pas l'original; puis, çà et là, des expressions traduites servile ment sans aucune compréhension, semble-t-il, de la fleur poétique du vers si souple et si riche de Wagner. Par parties, la version est superbe, et puis l'on tombe sur des morceaux qu'on dirait empruntés à un devoir d'élève péniblement traduit avec un dictionnaire à la main.

Conclusion : c'est à revoir et à remanier très sérieusement. M. Kufferath.

Chronique de la Semaine

AVIS

Not e directeur s'absentant pendant le mois d'août, nous prions nos correspondants de Belgique et de l'étranger de vouloir adresser du 1er au 31 août, leurs lettres et correspondances, à M. Nelson Le Kime, secrétaire du GUIDE MUSICAL, 12, rue du Marteau, à Bruxelles.

PARIS

Grétry n'est pas le seul qui ait prêché, avant Richard Wagner, l'*invisibilité de l'orchestre* dans les salles de théâtre et les réformes qui s'imposent pour donner à la musique de scène la grandeur à laquelle elle peut prétendre. Dans une lettre en date du 14 octobre 1830, Frédéric Chopin écrivait à son ami Titus, du château d'Antonin, résidence d'été du prince Radziwill :

« ..... Tu peux te figurer, d'après cela, de quelle manière le prince (Radziwill) entend la musique. C'est un gluckiste. La musique de théâtre n'a pour lui d'importance qu'autant qu'elle sert à dépeindre les situations et à exprimer les sentiments..... *L'orchestre se tiendra caché derrière la scène, afin que le mouvement des archets ne détourne pas l'attention des spectateurs.* »

L'occasion se présente, à propos de la reconstruction projetée de l'Opéra-Comique, de mettre à exécution toutes les réformes pressenties par Grétry et le prince Radziwill, —

adoptées par Richard Wagner dans l'édification du théâtre de Bayreuth, — réclamées par tous les esprits ennemis de la routine, qui souffrent des imperfections considérables de nos salles de théâtre anciennes.

La commission nommée par M. le ministre des travaux publics pour étudier et résoudre les questions relatives à l'invisibilité de l'orchestre de la nouvelle salle de l'Opéra-Comique, osera-t-elle toucher à l'arche sainte? Etendra-t-elle ses études aux modifications devenues indispensables dans la disposition des places, autant pour la commodité que pour la sécurité des spectateurs?

Hélas! il y a de grandes probabilités pour la négative.

On sait déjà que deux de ses membres, qui ignoraient probablement les desiderata présentés autrefois par Grétry et repris par d'autres, se sont élevés contre l'orchestre invisible, tel qu'il est établi au théâtre de Bayreuth. Ils n'ont pas craint de recourir aux clichés habituels pour faire appel au chauvinisme et présenter la France à la remorque de l'Allemagne.

Les autres membres présents ne les ont pas suivis, heureusement, dans cette voie, et M. Ch. M. Widor, chargé de la rédaction du rapport relatif à l'installation de l'orchestre, a conclu à l'adoption des dispositions permettant d'élever à volonté le plancher de l'orchestre et de placer, suivant les exigences des compositeurs, une rangée de musiciens sous le proscénium. Cette conclusion a été adoptée. Mais pourquoi s'arrêter en si beau chemin? Pourquoi la commission n'étendrait-elle pas les pouvoirs du savant rapporteur, du compositeur dont l'esprit est si ouvert aux innovations? Il pourrait entrer dans le vif de la question, et, s'inspirant des travaux précédents, des modifications heureuses introduites dans divers théâtres de l'étranger, il nous présenterait un véritable projet de reconstruction du théâtre de l'Opéra-Comique dans lequel seraient résolues toutes les réformes réclamées au point de vue de la disposition intérieure et extérieure du théâtre, de la commodité des spectateurs, des vomitoires en nombre suffisant pour l'écoulement rapide du public, du développement de la scène, de l'éclairage de la salle, etc...

En un mot, dans son nouveau travail appuyé d'un plan inspiré par celui du théâtre de Bayreuth, M. Widor mettrait sous nos yeux une salle modèle, construite *ad majorem Artis gloriam!*

Rappelons-nous les vœux exprimés par Grétry, qui étaient pleins de bon sens :

« Je voudrais que la salle fût petite et contenant tout au plus mille personnes; qu'il n'y eût qu'une sorte de places partout; point de loges ni petites, ni grandes; ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance ou pis encore. Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût ni les musiciens, ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique, et l'on sait que, dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. Un mur en pierres dures est, je crois, nécessaire pour séparer l'orchestre du théâtre, afin que le son se répercute dans la salle. Je voudrais une salle circulaire, toute en gradins, chaque place commode et séparée par de légères lignes de démarcation d'un pouce de saillie, comme dans les théâtres de Rome. Après l'orchestre des musiciens, des gradins formeraient un seul amphithéâtre circulaire, toujours ascendant et rien au-dessus que quelques trophées peints à fresque. Je voudrais que tout dans la salle fût peint en brun et d'une seule couleur, excepté les trophées : ainsi les femmes seraient jolies et la scène éclatante. »

La conclusion n'est pas à la hauteur des prémisses. Mais ne semble-t-il pas que Grétry ait prévu la majeure partie des innovations introduites plus tard au théâtre de Bayreuth, sur les indications de Richard Wagner, par l'architecte Semper?

Inspirons-nous donc des conseils du vieux maître, qui voyait déjà un avantage considérable à faire exécuter ses œuvres dans un théâtre plus conforme aux exigences de l'art, et dotons la ville de Paris d'une salle dont l'édification est réclamée de longue date par les bons et beaux esprits. HUGUES IMBERT.

⚜

Continuation de la série des concours à huis-clos au Conservatoire :

Classes de solfège pour élèves instrumentistes (classes d'hommes) : 37 concurrents. — Premières médailles : MM. de Lausnay, élève de M. Schwartz; Soulier, élève de M. de Martini. — Deuxièmes médailles : MM. Chazot, élève de M. Rougnon; Bernadel, élève de M. Kaiser; Daunis, élève de M. Alkan. — Troisièmes médailles : MM. Delacroix, Lucien Leclercq, Girard, Migard, Richet et Hazelton.

Classes de femmes : 50 concurrentes. — Premières médailles : Mlles Delattre, élève de Mme Leblanc; Cudey, élève de Mlle Barrat; Deparis, élève de Mme Renart; Girard, élève de Mme Leblanc; Guyonnet et Percheron, élèves de Mlle Got; Jacquard, élève de Mlle Barrat. — Deuxièmes médailles : Mlles M. Abraham,

élève de Mme Renart; Laye, élève de Mlle Got; Lipmann, élève de Mme Leblanc; Roosvelt, élève de Mlle Got; Bérillon, élève de Mme Leblanc; Ploquin, élève de Mlle Barrat; et Bouisset, élève de Mlle Got. — Troisièmes médailles : Mlle Pougin, Pons, Troy, Fleury, Limosin, Fayolle, Inghelbrecht et Dupuis.

Classes préparatoires de violon (classes d'hommes et de femmes) : 14 concurrents (10 hommes et 4 femmes). Morceau d'exécution, 1er Concerto de Rode. — Premières médailles : Mlles Adolphi, élève de MM. Turban et Hayot; Dellerba, élève de M. Desjardins. — Deuxièmes médailles : M. Domergue et Mlle Bernheim, élèves de M. Desjardins; MM. Faure-Brac et Chazot, élèves de MM. Turban et Hayot. — Troisième médaille : M. Lesquin, élève de M. Desjardins.

Classes préparatoires de piano (classes de femmes) : 32 concurrentes. Morceau d'exécution, 6e Concerto de H. Herz. — Premières médailles : Mlles Holup, élève de Mme Tarpet; Vergonnet, élève de Mme Trouillebert; Weiss, élève de Mme Tarpet; Eptein, élève de Mme Chêné; Herth, élève de Mme Trouillebert; Percheron, élève de Mme Tarpet. — Deuxièmes médailles : Mlles Guyon et Cahen, élèves de Mme Tarpet; Demarne, élève de Mme Chêné; Lehmann, élève de Mme Trouillebert; Debrie, élève de Mme Tarpet; et Léon, élève de Mme Chêné. – Troisièmes médailles : Mlles Boucherit et Schliederman, élèves de Mme Chêné, Dumont, élève de Mme Trouillebert; et Faraut, élève de Mme Tarpet.

Classes d'hommes : Première médaille : M. Bernard, élève de M. Decombes - Deuxième médaille : M. Ferté, élève de M. Decombes. — Troisième médaille : M. Dubaii, élève de M. Anthiome.

Classe d'harmonie (*femmes*): Pas de premier prix. — Second prix : Mlle Chapard, élève de M. Chapuis. — Premier accessit : Mlle Caussade, élève de M. Chapuis. — Deuxièmes accessits : Mlle Arger, élève de M. Chapuis; Mlle Campagne, élève de M. Barthe.

Concours de fugue : Jury composé de M. Ambroise Thomas, président, et de MM. Fauré, Tissot, Raoul Pugno, Taudou, Dallier, Gigout, Gabriel Pierné et Vidal. 20 concurrents. — Premiers prix : MM. Letorey et Emile Roux, élèves de M. Th. Dubois. — Second prix : M. d'Ollone, élève de M. Massenet. – Premiers accessits : MM. Reiné et Caussade, élèves de M. Th. Dubois. — Deuxièmes accessits : M. Kœcklin, élève de M. Massenet, et M. Ternisier, élève de M. Th. Dubois.

Classe d'accompagnement au piano : Professeur : M. L. Delahaye.—Premier prix : M. Biancheri. — Deuxième accessit : M. Félix Leroux.

Classe d'orgue : Professeur : M. Ch.-M. Widor.—Premiers prix : MM. Vierne et Libert.— Deuxième prix : M. Galand. —Premier accessit : M. Quef.

Violoncelle. — Premier prix : MM. Marnef, élève de M. Rabaud, et Feuillard, élève de M. Delsart. — Deuxième prix : M. Desmonts, élève de M. Rabaud. — Premier accessit : M. Britt (Delsart) et Mlle Laronde (Delsart). Deuxième accessit : M. Dulphy (Rabaud).

Contrebasse. — Premier prix, M. Leduc; deuxième prix, M. Rousseau; premier accessit, M. Charron.

Tous ces élèves sont de la classe de M. Visor.

⚜

Les concours publics au Conservatoire ont commencé le mardi 19 pour prendre fin le mardi 31 juillet.

La distribution des prix aura lieu le samedi 4 août.

⚜

M. Antonin Proust, ancien ministre des beaux-arts, fera désormais la critique musicale au *Matin*.

L'Académie des beaux-arts vient de décerner, pour la première fois, le prix Kastner-Boursault (2,000 francs), destiné à récompenser le meilleur ouvrage de littérature musicale paru dans les deux dernières années.

Ce prix a été partagé entre MM. Albert Soubies et Charles Malherbe pour leur *Histoire de l'Opéra-Comique*, et M. Julien Tiersot pour son livre, *Rouget de l'Isle, son œuvre, sa vie.*



BRUXELLES

Le concours de tragédie et comédie (professeur, Mlle Tordeus) avait attiré au Conservatoire une véritable foule; étonnant, le nombre des gens qui s'intéressent à l'art dramatique! Concours très honnête, mais non transcendant. Trois concurrents : Mlle Loubriat, MM. Soyez et Tilmont. Mlle Loubriat possède un tempérament véritablement dramatique; elle est parvenue à un résultat très honorable dans la grande scène d'*Horace*, où l'effet est autant plus difficile à réaliser que le morceau a été si fréquemment entendu; la voix, d'ailleurs fort belle, nous a paru cependant fléchir par instants sous ce lourd fardeau. M. Tilmont,

dans Mascarille des *Précieuses ridicules*, a été d'un comique un peu gros, mais, somme toute, habilement composé; M. Soyez, très bien en scène, a une allure un peu trop familière; prononciation un peu pâteuse. A concouru dans une scène des *Plaideurs;* a fort bien interprété son rôle dans *Une conversion*, une comédie à deux personnages ajoutée au programme, — pourquoi?

Arrêt du jury : Premier prix, Mlle Loubriat; deuxième prix, MM. Soyez et Tilmont.

Voici les résultats des concours de haute théorie musicale (dont on parle le moins, peut-être parce qu'ils sont les plus importants de tous) :

Harmonie théorique (professeur, M. Huberti) : quatorze concurrents : premier prix avec distinction, MM. Chalk, Cluytens; premier prix, MM. Hans, Bosquet, Mlle Voué; deuxième prix avec distinction, MM. Moins, Baroen; deuxième prix, M. De Bondt; premier accessit, MM. Dubois, Perkins; deuxième accessit, Mlle Delay.

Harmonie écrite (professeur, M. J. Dupont) : quinze concurrents : premier prix avec distinction, MM. Moulaert, Janssens, Mlle Flamand; premier prix, MM. Mack, Van Dyck; deuxième prix avec distinction, Mlle Galiot; rappel avec distinction du deuxième prix, Mlle Ité, M. Dusoleil; deuxième prix, M. Soudant; premier accessit, Mlle Heureux, M. Smeesters; deuxième accessit, Mlles Duchatel et Ruegger.

Harmonie pratique (professeur M. Ed. Samuel) : premier prix, Mlles Galiot, Ité; deuxième prix, MM. Moulaert, Janssens, Mlle Flamand, M. Chalk; premier accessit, MM. Dusoleil, Opsomer.

Contrepoint et Fugue (professeur, M. Kufferath) : division supérieure : premier prix avec distinction, M. Marchand; deuxième prix, M. Miry. Division inférieure : deuxième prix avec distinction, M. Kips; premier accessit, M. Biarent.



A l'occasion des fêtes nationales, la maîtrise de Sainte-Gudule, sous la direction de M. Fischer, a exécuté, samedi, un *Te Deum* de M. Eug. Antoine, maître de chapelle à la cathédrale de Liége. Cette œuvre est une des meilleures que nous ayons entendues depuis de longues années. L'auteur s'est heureusement inspiré du thème de l'hymne *Te Deum laudamus*, dont il reproduit le chant initial en le développant avec habileté et avec d'heureux effets d'oppositions de voix.

Il y a une jolie entrée des voix d'enfants, et le finale est plein d'éclat. Bien que l'auteur se serve de procédés essentiellement modernes, il a su conserver, en général, le caractère grave et sévère qui convient aux chants religieux. C'est une œuvre très distinguée, d'une facture solide, évitant la boursoufflure qui dépare malheureusement tant de pages tombées de la plume de nos musiciens nationaux. La partition est écrite pour chœur d'enfants, voix d'hommes, soli (ténor et basse), orchestre et orgue.

Le différend qui s'était élevé entre la direction du théâtre de la Monnaie et un certain nombre d'artistes de l'orchestre, à propos de la clause des engagements relative aux Concerts populaires, est aujourd'hui aplani. Ces artistes : MM. Poncelet, Guidé, Anthoni et Van Hout ont été appelés à l'hôtel de ville, où l'assurance leur a été donnée par M. l'échevin André qu'il ne *serait pas fait usage* de la clause en question. Dans ces conditions, MM. Poncelet, Guidé, Anthoni et Van Hout ont consenti à *signer*, puisqu'il est bien entendu que l'engagement de ne pas jouer aux Concerts populaires sans l'autorisation des directeurs ou de leur chef d'orchestre est non avenu et sera de nul effet.

Nous avons idée, du reste, que MM. Stoumon et Calabresi ne s'aviseront pas de recommencer leurs déplaisantes manœuvres contre les Concerts populaires. Ils auront pu s'apercevoir que le sentiment public n'était pas avec eux. Ils n'ont pas compris très vite, mais enfin ils ont compris. C'est l'essentiel.

L'Indépendance belge termine par les lignes ci-après son compte rendu du concours de tragédie et de comédie au Conservatoire royal de Bruxelles :

« Le Conservatoire s'est mis en frais de décoration pour le théâtre improvisé où ont eu lieu les concours de musique et de déclamation; des salons, un parc, une rue du dix-septième siècle. Bien que ce théâtre soit imparfaitement machiné, on a remarqué avec quelle promptitude ont eu lieu les changements de décors. M. Stoumon, qui faisait partie du jury, a pu y prendre une leçon dont il serait à désirer qu'il profitât pour abréger les interminables entr'actes du théâtre de la Monnaie. »

Sévère, mais très juste, cette dernière réflexion, et il est à espérer que le directeur de la Monnaie, qui tient en haute estime le savant critique musical de l'*Indépendance*, saura en faire son profit.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — A l'Exposition, les auditions musicales ont été fort nombreuses durant la dernière quinzaine ; les récitals de pianistes, surtout. A la section allemande, nous avons entendu Mlle Schmit, une amateur distinguée de notre ville, qui a exécuté avec beaucoup de brio un concerto de Hummel, le *Rondo capriccioso* de Mendelssohn; puis, un petit morceau de Moskowsky et la *Tarentelle* de Liszt. Malheureusement, la jeune pianiste n'a pas assez le souci du style ; trop préoccupée de l'exécution brillante des traits rapides, l'intention du compositeur lui échappe souvent.

Une autre audition, donnée à la section française par Mlles le Goulon et Van Mierlo, avait attiré beaucoup de monde. Ces jeunes pianistes se sont fait vivement applaudir dans divers morceaux, tant à un qu'à deux pianos.

Nous avons eu également un concert symphonique extraordinaire, avec le concours de Mme Josette Nachtsheim et de M. De Backer, notre baryton de la saison dernière. Mme Nachtsheim est douée d'une voix bien timbrée, claire et métallique ; ses vocalises se ressentent d'un travail assidu et intelligent. L'air des clochettes de *Lakmé* a valu un rappel à la jeune cantatrice, qui a également fort bien dit *Vieille Chanson* de Bizet.

M. De Backer ne réussit pas trop dans le *lied* flamand, malgré son réel talent du chanteur ; on le devine mal à l'aise dans ce cadre restreint, où une diction simple peut, seule, être à sa place. *Ons Vaderland* de J. Blockx, une mélodie dans le style populaire, a été interprétée d'une façon par trop emphatique.

Notre concitoyen a également dirigé sa *Kermesse flamande* de *Milenka;* page caractéristique qui lui a valu plus d'un succès.

L'admirable ouverture de *Charlotte Corday* se trouvait aussi au programme, ainsi qu'une Marche de E. Tinel; composition que nous n'avons pas trouvée tout à fait digne de la renommée de l'auteur.

A la Société royale d'Harmonie, nous avons été convié à l'audition annuelle des cours de Mme Painparé. Toute une pléiade de pianistes minuscules, jouant, avec une conviction réelle du Scarlatti, du Mozart, du Beethoven, etc. Nous avons particulièrement remarqué le côté musical de ces jeunes talents, auquel Mme Painparé paraît, avec raison, porter beaucoup de soin. M. Crickboom, qui donne un cours de violon à l'Institut Painparé, nous a fait entendre quelques-unes de ses élèves, parmi lesquelles il faut mentionner Mlle Jul. Painparé, une petite violoniste d'avenir.

M. E. De Herdt, qui vient de remporter un premier prix au Conservatoire de Bruxelles (classe de M. Colyns) s'est fait entendre à l'Harmonie. Les qualités sérieuses que l'on a souvent remarquées chez ce jeune artiste, qui tient avec autorité le premier pupitre aux séances de la Kwartet-Kapel, ont encore été complétées pendant cette derniere années d'étude. Le public a fait un acceuil chaleureux à l'artiste sympathique et méritant.

A. W.

LIÉGE.— Voici closes les épreuves publiques. Disons tout de suite qu'elles n'ont pas révélé de nouveau Liszt. Cependant M. Albert Dechesne au violoncelle, et M. Oscar Englebert à l'alto promettent, et au violon MM. Adolphe Betti (de Lucques) et Jules Devillez, dont nous disions déjà les bonnes qualités il y a un an, se sont distingués; le dernier franchit même en une fois, saut rare, l'espace séparant l'accessit du « 1er prix avec distinction ».

Au piano (demoiselles), la jeune classe de Mme Delhaze, dont nous avons noté l'avènement plein d'espoir, remporte la belle part des récompenses. De même le *palmarès* du piano hommes voit poindre la jeune classe de M Sidney Vantyn. A l'orgue, deux bons élèves : MM. Joseph Jongen et Henri Deger.

Passons à la musique de chambre. Ici encore, à côté de banals tapotages et de veules râclages, brillent des élèves dont nous avons déjà signalé à cette place les heureuses dispositions, entre autres, au trio, Mlle Fontenelle (pianiste) et M. Hans Treichler (violoniste). En dire autant de M. Maasz, que précédemment nous tirions de pair, nous le voudrions; mais, hélas! il nous paraît loin de croître et embellir. La cause? Elle est difficile à dire ; mettons : surmenage, énervement. Au quatuor, M. Emile Chaumont, dont nous avons déjà loué la finesse nerveuse, bondit, lui aussi, de l'accessit au « 1er prix avec distinction ».

Quant au chant et à la déclamation lyrique, nous n'y resterons qu'un instant, car je ne veux retenir que le nom de Mlle Irma Weyns, déjà citée antérieurement, laquelle joint à beaucoup d'aplomb beaucoup de grâce : sa jolie voix à rallié toutes celles du jury.

Maintenant les concours supérieurs. Ont décoché, cette année, le diplôme suprême : d'abord un bon tuba, M. Ferdinand Rogister, puis une pianiste distinguée, au jeu net, Mlle Héloïse Weimar ; ensuite M. Léon Henry, un pianiste qui joue d'une façon très intéressante et fait grand honneur à son professeur M. J. Lebert; enfin trois violonistes élèves de César Thomson, MM. Hans Treichler (de Zurich), Max Maasz (de Hambourg) et Georges Lagarde (de Spa). Jeu très pur, le premier, jeune encore, mais en bonne voie vers l'ampleur et la mâle énergie. Musicien très sérieux, le second; comme exécutant, son tempérament le porte plus vers le doucereux que vers l'intense (en cela je me répète encore de l'an dernier). Plus virtuose, le troisième, encore que fort inégal ; livré à lui-même et sorti de son milieu, il pourra réussir, s'il le veut, avec éclat.

J'ajoute qu'il faut tenir compte de l'état de prostration physique et morale dans lequel se présentent au concours ces jeunes violonistes,

remorquant derrière eux un bagage de huit à quatorze concertos, sept à dix pièces de musique ancienne et six à neuf morceaux de genre. On serait « éteint » à moins. Encore si, pour accomplir ce tour de force, ils pouvaient emprunter à leur maître ses nerfs d'acier ! — Les questions sur l'histoire de leur art posées en plublic ont mis en lumière la culture d'esprit de MM. Treichler et Maasz, auxquels je décerne, de ce chef, un diplôme supplémentaire, celui de *docteur ès musique*

F. N.



LONDRES. — Dans le déluge de concerts qui, durant la *season*, nous a assaillis, je veux noter comme particulièrement remarquable d'abord le *piano-recital* qu'a donné à Princess Hall Miss Margaret Wild, disciple pleine de talent de Mme Clara Schumann, musicienne accomplie, pianiste au mécanisme admirablement sûr. Le public, très nombreux, qui assistait à cette soirée et la presse de Londres ont été unanimes à applaudir l'exécution pleine de style d'un programme artistement varié : *Fantaisie et fugue* en *sol* mineur de Bach, *Variations sur un thème de lui-même* de Brahms (op. 21 n° 1); *Fantaisie* (op. 17) de Schumann, *Allegro appassionato* de Saint-Saëns, outre quelques pièces détachées de Hermann Goetz et de Zarembski. Dans la fantaisie de Schumann, en particulier, l'excellente artiste a atteint un degré de puissance et d'éclat assez rare parmi les virtuoses du sexe faible. A côté de Miss Wild, a reparu en public, après plusieurs années de silence, Mme Antonia Speyer-Kufferath, qui a ravi l'auditoire par le charme de sa diction poétique et pleine d'âme dans différents *Lieder* de Brahms et de Schumann.

Des trois *recitals* d'un genre original donnés par Mlle Fillunger, la cantatrice bien connue, Mlle Emily Schinner, violoniste, et le pianiste Léonard Borwick et qui étaient consacrés chacun à un seul maître, Schubert, Schumann et Brahms, je n'ai pu entendre que les deux derniers. Le second était consacré à Schumann. Le programme en était très habilement conçu. Sonate pour piano et violon en *ré* mineur, dix *Lieder* du cycle des poèmes d'Eichendorff, *Humoresque* pour piano seul (op. 20), enfin *Fantaisies* pour piano et violon (op. 73). Ni trop, ni trop peu, comme vous voyez. Et ce concert a été, en outre, un régal extraordinaire par la qualité de l'exécution. Miss Shinner, une élève de Joachim, a fait grand plaisir par la justesse et la distinction de son jeu, peut-être un peu froid. Mlle Fillunger, qui possède, chose rare, un véritable soprane élevé atteignant sans difficulté de superbes *si* aigus, a chanté avec beaucoup de poésie et de goût l'incomparable cycle de *Lieder* que j'ai cité plus haut. Il est vraiment fâcheux qu'à Londres, les plaisirs artistiques de ce genre soient si rares et que dans les concerts on n'entende pour la plupart que des pièces de musique vocale archi-usés, chantés par des cantatrices tout à fait médiocres. Quant à M. Léonard Borwick, son interprétation de l'*Humoresque* a été une production artistique du rang le plus élevé et le plus noble.

C'est à Brahms qu'a été consacré le troisième *recital*. Cette fois encore, le choix des œuvres et la sobriété du programme ont été parfaits, si bien qu'à la fin du concert on se sentait non pas lassé, comme il arrive si souvent, mais frais et dispos et avec la conscience du plaisir éprouvé. Sonate pour piano et violon en *ré* mineur, huit *Lieder*, variations sur un thème de Schumann (op. 9), pour piano, quatre danses hongroises pour piano et violon.

Miss Shinner eût peut-être mieux fait de s'en tenir à la Sonate en *la* du maître de Hambourg; celle en *ré* mineur me semble trop puissante pour son talent féminin. Mlle Fillunger a de nouveau enchanté ses auditeurs par le choix et l'exécution des *Lieder* si pénétrants de Brahms, en particulier de deux pièces du cycle de Magelone. Le public a redemandé la *Solitude* et le *Lied* op. 32. Les *Variations* op. 9 pour piano ne sont jouées que rarement, et je m'étonne qu'une œuvre aussi intéressante au point de vue de la virtuosité et aussi profondément musicale ne figure pas plus souvent au répertoire des pianistes. C'est une des premières compositions de Brahms (1854). Le thème est emprunté à une *Feuille d'album* de Schumann, qui lui-même en avait tiré des variations. L'œuvre, il faut le dire, pour porter et être comprise, exige une exécution hors ligne, comme en peut donner seul un virtuose et un musicien de la force de M. Borwick. Après ces variations, le public l'a rappelé avec tant d'insistance qu'il a dû ajouter le charmant *intermezzo* de l'op. 47.

E. S.

Autre correspondance. — C'est dans le mois de juillet que se clôt d'ordinaire la *season* de Londres. Mais le mauvais temps retenant tout le monde à la ville, et les spectacles continuant à être fort courus, Sir Augustus Harris prolongera sa saison, à l'Opéra de Covent-Garden, jusqu'au 28 juillet. Les productions de *Sapho* et de la *Damnation de Faust* ont été écartées, mais on donnera avant la fin du mois la première représentation d'un opéra inédit. *The lady of Langford*, dont la musique est de M. Emile Bach et le livret de MM. Harris et Weatherley. Les principaux rôles de cette nouveauté ont été distribués à Mme Eames et à MM. Alvarez et Edouard de Reszké.

Mardi soir, a eu lieu une première à sensation celle d'*Aïda*, que l'on n'avait pas jouée depuis longtemps, Mme Adini, dont c'est un des meilleurs rôles, a obtenu un succès d'enthousiasme dans l'œuvre de Verdi; on l'a rappelée une dizaine de fois dans le courant de la soirée. Mme Adini était du reste, fort bien secondée par MM. de Reszké, Plançon, Maggi et Mme Ravogli.

L'*Attaque du moulin* de M. Bruneau a obtenu un très franc succès; la presse musicale, tout en énonçant certaines réserves sur les procédés

jeune maître, reconnaît qu'il est, de tous les compositeurs français, celui dont le talent est le plus personnel. Depuis *Carmen*, aucune œuvre n'a été accueillie aussi favorablement. Détail à noter : l'*Attaque du moulin* a été donnée ici comme elle a été conçue, c'est-à dire avec les costumes contemporains. On voit sur la scène le costume des soldats français et allemands, tel qu'il était en 1870. La mise en scène du dernier tableau reproduit exactement les *Dernières Cartouches* de Detaille.



NOUVELLES DIVERSES

Jeudi 19, se sont ouvertes, à Bayreuth, les fêtes théâtrales de cette année. Un correspondant occasionnel nous adresse la dépêche suivante sur les deux premières représentations de *Parsifal* et de *Lohengrin*.

Bayreuth, 21 juillet.

Les deux premières représentations auxquelles je viens d'assister m'ont émerveillé. *Parsifal* a eu lieu sous la direction de Hermann Levy, avec le ténor Birrenkoven dans le rôle de Parsifal et Mme Rosa Sucher dans celui de Kundry. Celle-ci est extraordinaire de séduction et de passion dans la grande scène du deuxième acte. Elle est véritablement la Rose d'enfer. Birrenkoven n'a pas mal composé son rôle ; mais il chante de la gorge. Bon ténor allemand. Le reste de l'exécution est à la hauteur des années précédentes.

Quant à *Lohengrin*, la nouveauté de cette année, rien ne peut vous donner une idée de la transformation qu'a subie ici cette œuvre archi-connue. Elle ne ressemble en rien à ce que nous avons vu. La mise en scène est merveilleuse d'éclat, de couleur et de vie. L'arrivée du cygne, tout le début du deuxième acte et la scène finale sont incomparablement rendus, et l'effet en a été prodigieux. Pas une coupure! M. Van Dyck, indisposé a dû être remplacé au dernier moment par M. Emile Gerhœuser de Carlsruhe, qui a été simplement convenable. Elsa, c'est Miss Lilian Nordica, une Américaine. Ravissante et dramatique tour à tour. Excellents aussi, Mlle Brema (Ortrude) et le Telramund du baryton roumain Popovici. Félix Mottl dirigeait l'orchestre. Chœurs admirables. Je n'ai pas rencontré ici M. Oscar Stoumon, ni M. Flon. Ils auraient pu apprendre cependant bien des choses qu'ils ne soupçonnent pas. Aperçu, en revanche, M. Charles Tardieu, M. Gailhard, directeur de l'Opéra de Paris, et combien d'autres personnalités du monde artistique franco-belge! E.H.

Nous avons signalé dans un de nos derniers numéros, la résolution prise par Mme veuve de Bulow d'interdire provisoirement la publication de la correspondance de son mari, et nous avons parlé, à ce propos, d'une lettre publiée par la *Deutsche Rundschau* où, parlant des relations de Berlioz et de Wagner et de l'envoi de la partition de *Tristan*, Bulow semblait accuser Wagner « de sentiments qui peuvent à peine s'excuser dans une nature tout à fait ignoble ».

Notre excellent confrère néerlandais *Weekblad voor Muziek* nous fait observer que cette interprétation de la lettre de Bulow est fautive, et nous devons reconnaître qu'en effet, en lisant le texte allemand, nous avons commis une erreur : l'accusation que formule Bulow touche, en réalité, Berlioz. Voici, au demeurant, la traduction littérale de la lettre de Bulow. Nos lecteurs apprécieront.

Bulow, au début de cette lettre, explique, comme nous l'avons dit, qu'on ne peut s'enthousiasmer que pour *un seul grand homme* à la fois, et que lorsqu'on se trouve avoir trois grands hommes parmi ses contemporains, il faut choisir celui auquel on se consacre, au risque d'être injuste envers les deux autres. Et il continue en ces termes :

« Ne vous méprenez pas sur le sens de mes paroles, si je fais ici des personnalités. Je n'attache pas à ces idées plus d'importance qu'elles n'en méritent *objectivement*. Mais il ne faut pas oublier que Berlioz est le plus ingrat et le plus égoïste des deux. (Le troisième [Liszt] n'est pas, comme homme, à mettre en parallèle avec eux.) Je ne connais rien de plus sans cœur (et ce fut pour l'autre un vrai coup dans le cœur) que le silence de trois semaines qui suivit le don d'une partition sur laquelle se lisaient ces mots :

A ROMÉO ET JULIETTE
LEURS RECONNAISSANTS
TRISTAN ET ISEULT

» D'autres choses qui ne seraient pas excusables dans une nature tout à fait ignoble, et que je passe sous silence, afin de ne pas tomber dans un commérage sans fin, l'*Allemand jamais ne s'en serait rendu coupable.* »

Cette dernière phrase indique nettement qu'en effet Bulow songeait à Berlioz et que c'est bien Berlioz qu'il accuse de sentiments « à peine excusables dans une nature tout à fait ignoble », puisqu'il dit formellement que l'*Allemand*, c'est-à-dire Wagner, n'aurait pu s'en rendre coupable.

Je confesse volontiers avoir lu le passage en question un peu rapidement, et je remercie le *Weekblad* de m'avoir signalé mon erreur. Quant aux insinuations qu'il juge à propos de greffer sur cette erreur, je ne crois pas devoir les relever. M. K.

BIBLIOGRAPHIE

On sait que M. C. Saint-Saëns a écrit, en vue des concours du Conservatoire de Paris, un *Thème varié* pour piano. Cette œuvre, qui porte le n° 97, et qui est dédiée à Ambroise Thomas, vient de paraître chez MM. A. Durand et fils, éditeurs, 4, place de la Madeleine, à Paris.

— Chez Fischbacher, 33, rue de Seine, vient de paraître : Etude sur Johannès Brahms, avec le catalogue complet de ses œuvres, par M. Hugues Imbert.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Ixelles, enlevé en quelques jours par une péritonite, Louis de Casembroot, secrétaire-adjoint et bibliothécaire du Conservatoire royal de Bruxelles. Louis de Casembroot n'avait que trente et un ans. Il était né le 7 juillet 1863. Sa famille était originaire des Pays-Bas. C'était une nature fine et sympathique, un homme de goût, un

lettré : il avait publié des poésies qui n'étaient pas sans valeur, des adaptations musicales qui ont été appréciées dans les concerts. Il s'était consacré aussi à la critique comme collaborateur de l'*Echo musical* Sa mort imprévue cause une profonde douleur à ses nombreux amis; elle excite les regrets de tous ceux qui l'ont connu.

— A Louveciennes, où il était en villégiature, le grand poète Leconte de Lisle.

Leconte de Lisle était né à Saint-Paul (île de la Réunion), le 23 octobre 1818. Après de brillantes études, il voyagea, parcourut l'Inde, les îles de la Sonde, puis vint en France et, en 1847, se fixa à Paris. Il prit part au mouvement révolutionnaire de 1848, mais il abandonna bientôt la politique pour se consacrer à la poésie.

Ses débuts, d'ailleurs, furent un coup de maître; il se révéla par les *Poèmes antiques*, qui parurent en 1853, et auxquels succédèrent, deux ans après, les *Poèmes et Poésies;* puis vinrent les *Poèmes barbares*, les *Poèmes tragiques* et, entretemps, une série de traductions : les *Idylles* de Théocrite, les *Odes anacréontiques*, *Hésiode*, *les Hymnes orphiques*, les œuvres complètes d'Eschyle, les œuvres d'Horace, de Sophocle, enfin, l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

Leconte de Lisle toucha aussi au théâtre; il écrivit les *Erynnies*, tragédie antique dont la musique a pour auteur Massenet, et une *Apollonide*, drame lyrique en trois parties, avec musique de Franz Servais.

L'Empire avait fait au poète une pension annuelle de 3,600 francs et lui avait donné la croix de la Légion d'honneur. Le gouvernement républicain l'avait nommé, en 1873, sous-bibliothécaire au Luxembourg et, en 1883, officier de la Légion d'honneur.

Le 11 février 1886, Leconte de Lisle avait été appelé à remplacer, à l'Académie française, Victor Hugo, qui, pendant neuf années, en toute occasion, avait soutenu sa candidature. Il fut reçu en séance solennelle, le 31 mars 1887, par M. Alexandre Dumas.

— A Moscou, à l'âge de 67 ans, Vladimir Kaschpérow, professeur de chant. qui s'était essayé aussi dans la composition. Elève de Dehn, à Berlin et encouragé par Glinka, il se rendit en Italie, où il vécut pendant neuf ans et où il fit représenter deux opéras italiens, — *Maria Tudor*, à Nice, en 1860 et à Milan en 1862, et *Rienzi*, en 1863, à Florence. Le premier de ces opéras a obtenu un certain succès, l'autre est tombé à plat, pour des raisons, dit-on, politiques. Un troisième opéra italien,— *Consuelo*,— n'a pas été représenté.

Attaché en qualité de professeur de chant au Conservatoire de Moscou, dès sa fondation en 1866, feu Kaschpérow s'essaya ensuite dans la

composition d'opéras russes, basés sur des thèmes populaires. Son premier essai dans ce genre a été l'*Orage* (d'après Ostrovsky), dont il écrivit la musique et le libretto. L'ouvrage fut donné en 1867 à St-Pétersbourg et n'eut que neuf représentations. Son *Tarass Boulba*, donné depuis à Moscou, passa inaperçu. Il a composé encore un opéra russe, le *Boyard Orscha*, et la musique pour le drame d'Ostrovsky, le *Voïévode*, ainsi qu'une cinquantaine de romances.

A la fin de sa vie, Kaschpérow ouvrit à Moscou sa propre école de chant, fonda la Société des amateurs de chant d'église et dirigea un certain nombre de chœurs scolaires. Il publia des solfèges choraux et s'essaya aussi dans la littérature musicale par des articles sur Verdi et sur le chant sacré russe, ces derniers ayant paru en 1881 dans la *Rouss* d'Ivan Aksakow.

— A Ville-d'Avray, près de Paris, à l'âge de soixante-dix-huit ans, le chambellan du roi de Danemark de Fallesen. M. de Fallesen avait pris part à la guerre prusso-danoise, comme colonel d'artillerie, puis était devenu chef du Théâtre-Royal de Copenhague.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

ALCAZAR ROYAL. — Clôture.

WAUX-HALL. — Tous les soirs, concert de symphonie par l'orchestre du théâtre de la Monnaie.

Paris

OPÉRA. — Du 16 au 20 juillet : Faust, La Walkyrie, Samson et Dalila, la Maladetta.

OPÉRA-COMIQUE. — Clôture.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 5 et 12 Août 1894 — NUMÉROS 32-33

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski.—A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéros 32-33. 5 et 12 Août 1894.



RÉFLEXIONS SUR L'OPÉRA-COMIQUE





AVEC le second volume qui vient de paraître, MM. A. Soubies et Ch. Malherbe ont terminé leur histoire de l'Opéra-Comique ou, pour être plus précis, de la seconde salle Favart. Car l'historique rédigé par eux ne va que de 1840 à 1887. Je n'ai pas compris et les auteurs n'ont pas expliqué pourquoi ils n'ont pas commencé leur récit à l'année 1801, date à laquelle finit celui de M. A. Pougin, intitulé : *L'Opéra-Comique pendant la Révolution*. Les quarante premières années du siècle forment une des plus intéressantes périodes de l'histoire de l'Opéra-Comique, comprenant les meilleures œuvres de Méhul, Chérubini, Boïeldieu, Hérold et Nicolo, la première série des productions d'Auber, d'Halévy et d'Adam. Il y a là une lacune à combler, et personne mieux que MM. Soubies et Malherbe n'est capable de mener à bien cette besogne d'investigations rétrospectives. Les matériaux seront moins abondants, les documents moins précis que pour la période qu'ils ont racontée, la tâche sera plus difficile et peut-être plus longue. Mais elle n'est pas faite pour rebuter leur patience et leur érudition.

En attendant, l'ouvrage qu'ils ont publié est d'une lecture très intéressante et très instructive, d'où l'on peut tirer, au sujet de l'art musical français et des conditions dans lesquelles il se produit, des conclusions variées.

Voici les miennes :

Ce qui a frappé surtout les auteurs de ce livre, c'est l'évolution du genre qui, « parti du vaudeville et de la comédie italienne, est arrivé presque aux confins du drame musical », et que caractérisent « la diminution progressive du dialogue parlé, l'accroîssement notable de la partie instrumentale, la mise en œuvre de moins en moins fréquente des sujets exclusivement gais, enfin le discrédit de certains procédés, couplets, répétitions de paroles, entrées et sorties de chœurs inutiles à l'action ». Supprimez de ces caractères le premier et le dernier, qui sont relatifs au seul opéra-comique, vous observerez que les autres s'appliquent tout aussi bien à la transformation de l'opéra. La prétendue évolution du genre ne résulte donc, en réalité, que de l'évolution générale du théâtre musical. Elle n'a servi, dès lors, qu'à altérer profondément le genre *éminemment français* et à créer un opéra comique bâtard, à tendances lyriques, une comédie musicale larmoyante.

Je suis de ceux qui n'admettent pas la pièce mi-parlée, mi-chantée; mais si, pour cette raison, je goûte peu l'opéra-comique, c'est surtout sous la forme sentimentale qu'il me paraît haïssable.

L'évolution que MM. Soubies et Malherbe admirent comme un progrès me paraît avoir consisté à remplacer les situations gaies par les situations lugubres, l'esprit par la sentimentalité, la verve par la pleurnicherie. Tel est le cas de pièces telles que les *Saisons* et *Fior d'Aliza*, les *Dragons de Villars* et *Lara*, le *Songe d'une nuit d'été*, *Psyché* et *Mignon*, *Piccolino* et les *Contes d'Hoffmann*, *Jean de Nivelle* et *Lakmé*. Quant aux partitions composées sur ces livrets, qu'est-ce autre chose que des pseudo-drames lyriques écrits par des musiciens qui n'étaient pas capables de faire des opéras? *Mignon*, cette grotesque adaptation scénique des épisodes du *Wilhelm*

Meister de Gœthe, est le chef-d'œuvre de cette conception bâtarde, *Mignon*, cet opéra chéri des concierges, ce répertoire de romances à chanter dans les cours! MM. Soubies et Malherbe témoignent pour cet ouvrage une bienveillance que j'avais crue jusqu'ici inhérente au seul Moreno !

S'il fallait en croire le goût persistant du public, cet opéra-comique dont la millième représentation est dépassée s'imposerait par un mérite supérieur. Mais qui comprendra jamais les jugements du public? Pourquoi le *Pardon de Ploërmel* a-t-il réussi plutôt que *Fior d'Aliza?* Pourquoi les *Dragons de Villars* plutôt que *Lara?* Pourquoi *Jean de Nivelle* plutôt que *Piccolino?* Il faut, pour que le succès se produise, une certaine correspondance entre l'offre et la demande, entre le talent des auteurs et le goût du public, entre la forme d'art qu'apportent ceux-là et les dispositions de celui-ci. Cet accord s'est donc réalisé plus particulièrement avec ces ouvrages qu'avec des œuvres du même temps, de valeur égale et de conception identique, parfois du même compositeur.

Le succès exige en même temps une harmonie évidente entre la pièce et la musique, entre le caractère de l'une et la couleur de l'autre, entre le tempérament des librettistes et celui du compositeur. Quel que soit le talent du musicien, l'influence de la qualité du livret sur le succès n'est pas niable. Combien de partitions honorables ont été compromises par un libretto ridicule ou simplement en désaccord avec l'allure de la musique! Combien d'opéras-comiques ont dû leur succès précisément à cette concordance parfaite! La longue collaboration Scribe-Auber en est la preuve. Mais aussi, librettiste et musicien travaillaient ensemble et l'un pour l'autre; ou lorsque le livret était offert à un compositeur par le directeur lui-même, celui-ci avait soin de l'attribuer au musicien le plus apte à le bien traiter. Lorsque, au contraire, les directeurs négligent une précaution aussi élémentaire, ils arrivent à produire des discordances entre le livret et la musique, dont pâtissent les auteurs. Exemple : *Plutus*, comédie antique, de ton tempéré, donnée à Ch. Lecocq; *Bataille de dames* et le *Mari d'un jour*, imbroglios vaudevillesques attribués à Vaucorbeil et à M. Arthur Coquard!

Qu'est-ce qui détermine le choix des ouvrages dans un théâtre lyrique français? Il semble bien que, trop souvent, ce soit l'intrigue, la faveur, la protection, les influences politiques et financières, celles des éditeurs. A certaines pages de leur ouvrage, MM. Soubies et Malherbe citent des séries d'ouvrages reçus à l'Opéra-Comique et qui n'ont jamais été joués.

Etaient-ils sensiblement inférieurs, ces ouvrages, à ceux qui ont été mis en scène? Rien ne le prouve. Souvent, ils étaient signés par les mêmes auteurs. A certaines époques, notamment sous la première direction Carvalho, on eût dit que le directeur, pour se mettre en règle avec le cahier des charges, faisait exprès de choisir les œuvres les plus mal venues, comme s'il ne comptait pas sur les noms nouveaux, et de revenir le plus tôt possible à l'exploitation du répertoire et de deux ou trois pièces à succès. Aussi jamais ne vit-on à l'Opéra-Comique une telle série de *fours* : les *Noces de Fernande* de Deffer (1878), la *Courte Echelle* de Membrée (1879), la *Taverne des Trabans* de Maréchal (1881), *Diana* de Paladilhe (1885), le *Mari d'un jour* de Coquard, et *Maître Ambros* de Widor (1886).

Il me semble difficile d'admettre qu'on n'ait pas présenté au théâtre, dans cette période, de meilleurs ouvrages que ceux qui furent choisis par M. Carvalho et exécutés entre deux reprises du répertoire, dont quelques-unes absolument superflues, mais imposées par l'éditeur Heugel : la *Perle du Brésil*, le *Songe d'une nuit d'été*, *Psyché*. Encore des ouvrages en trois actes ne peuvent-ils être montés sans un certain soin. Mais quel est le sort des petits actes commandés aux débutants, pour obéir au cahier des charges, des petits actes joués huit jours avant la clôture, étranglés en trois soirées? Et cette représentation, les auteurs l'ont parfois attendue dix ans, comme M. Paul Puget pour le *Signal*, M. Lacome pour la *Nuit de Saint-Jean*.

Si, par des attentes aussi longues, on ne

décourageait pas les jeunes, tant de musiciens bien doués, comme MM. Serpette, Lacome, Pugno, Messager n'auraient pas versé dans l'opérette; ils auraient continué, à l'Opéra-Comique, la tradition du genre si fâcheusement abandonné, à mon avis, pour le drame lyrique bourgeois.

Aujourd'hui, la veine de l'opérette étant épuisée, l'opéra-comique gai reprend faveur, ainsi qu'en témoigne le succès de la *Basoche* et de *Phryné*. C'est de ce côté-là que devraient se tourner les jeunes musiciens, du côté de l'invention rythmique amusante et burlesque, de la franche bouffonnerie, en ayant soin de n'accepter que des pièces amusantes, claires et de vive allure.

Depuis plus de trente ans qu'on pleure à l'Opéra-Comique, il serait temps qu'on y pût rire un peu. G. SERVIÈRES.



LA WALKYRIE DE M. ALFRED ERNST





A propos de l'article que j'ai consacré dans le dernier numéro du *Guide* à la nouvelle version de la *Walkyrie* que vient de publier M. Alfred Ernst, je reçois deux lettres : l'une de l'auteur de la version, l'autre de M. Charles Lecocq.

Bien que le sujet en cause semble très spécial, la question est trop importante, puisque l'occasion se présente, pour ne pas être discutée à fond.

Voici d'abord la lettre de M. Alfred Ernst :

Paris, 24 juillet.

Que les lecteurs du *Guide* se rassurent : je n'abuserai pas du droit de réponse. Ce serait mal employer leur temps et le mien que de présenter la défense en règle de tous les passages incriminés dans ma version, pour facile que me serait la tâche! Cette version, que j'améliore, d'ailleurs, sans cesse — mais non pas au sens où l'entend M. Kufferath, — importe beaucoup moins que les principes d'où elle est issue. De même, je me vois contraint de juger un peu durement les textes que propose mon savant et sévère contradicteur, surtout en raison de l'esprit qui les inspire, de la méthode qu'ils représentent.

M. Kufferath me prête, soit dit en passant, des contresens qui n'existent que dans son imagination. Par exemple, voici la phrase : « Seul et sans armes, d'un tel blessé, etc. » Pour tout homme qui lit avec attention, *tel* est la conséquence de *Seul et sans armes;* je n'ai donc jamais dit que Siegmund se donnait comme criblé de blessures : au contraire, le mot *blessé*, dans ma version, est plutôt moins important que l'adjectif *wund* dans le texte de Wagner, car il porte sur une note moins accentuée de la phrase musicale.

En écrivant cette dernière ligne, je touche précisément au point essentiel de la question, celui dont mon savant contradicteur ne paraît pas se douter. Certes, les fragments de traduction qu'il propose sont d'une prosodie discutable et d'une fidélité lointaine (par exemple, « ses yeux sont éteints » signifierait — en français — que Siegmund est mort ou n'en vaut guère mieux, alors que Sieglinde dit exactement l'opposé), mais surtout ils ne s'adaptent pas à l'accent musical.

M. Kufferath s'écrie à tout propos : « Pourquoi cette inversion barbare? » parce qu'il ne s'aperçoit pas que cette inversion, à l'exécution chantée, rétablit l'*accent juste* et la *clarté* du texte original, poésie et musique. Non seulement nos anciens auteurs usent d'inversions souvent plus fortes que celles que je me suis permises (et il me semble que la langue de la *Walkyrie* admet bien une certaine couleur archaïque!) mais ces inversions, dans la plupart des cas, sont obligatoires. Elles sont obligatoires, parce que Wagner a construit son vers ainsi; parce que sa mélodie vocale, déterminée par cette construction même, n'en saurait tolérer une autre ; parce que, dans cette forme, il y a un ou plusieurs points où portent les accents musicaux expressifs, et parce qu'en ces mêmes points Wagner a fait porter aussi les accents poétiques expressifs. C'est *pour cela* que ma traduction a été faite, et c'est *en cela* qu'elle est nouvelle.

Il s'agit moins de défendre ici la réalisation donnée à mon programme que d'affirmer ce programme lui-même. Si la réalisation est suffisante, on s'en apercevra bien ; jusqu'à présent, les expériences faites ont tourné toutes en sa faveur : j'ai vu des musiciens de profession, des critiques, des chefs d'orchestre, demeurer stupéfaits, à l'audition, de l'effet produit par ce texte que plusieurs avaient cru impossible. Car, en traduisant, je me suis efforcé de prévoir la sonorité des voyelles et des consonnes, la pose de la voix, les respirations, les mimiques de l'acteur. Mais, encore un coup, c'est le programme seul qui importe, et là, entre M. Kufferath et moi, le désaccord semble profond. Dans les textes que propose M. Kufferath, la merveilleuse déclamation de Wagner est remplacée par une déclamation constamment incorrecte, inférieure souvent à celle de Wilder. M. Kufferath met les articles sur les temps forts et les mots significatifs sur les temps faibles, parfois sur la partie faible d'un temps; il place à la fin ce qui est au commencement, et *vice-versa;* il ne fait pas de différence entre la phrase : *Noch schwillt ihm der Athem*, et celle qui suit : *Das Auge*

nur schloss er, et, sous le dessin musical de l'une, il écrit tranquillement les paroles de l'autre. Peu lui importe qu'en la phrase : *Ein fremder Mann! — ihn muss ich fragen* (« Un étranger! — il faut que je le questionne »), il y ait deux modes divers de l'idée, une constatation d'abord, une résolution ensuite, car c'est d'un cœur léger qu'il propose cette traduction : « Un homme ici, *dans ma demeure* (!) »

Mon censeur a mal lu, non mon texte, cette fois, mais le poème de Wagner, lorsqu'il assure que la traduction exacte (*sic*) de : *Rüst' uns Mænnern das Mahl*, est : « Prépare-nous le repas! » Mais, cher confrère, il y a ici un mot capital, et c'est *Mænner*, que j'ai traduit de la seule façon dont il puisse et doive se traduire, par « hommes ». Hunding pouvait, à la rigueur, faire un signe à Sieglinde : cela suffisait pour qu'elle préparât le repas; mais Wagner a tenu à ce qu'il dît cette expression orgueilleuse et brutale : *uns Mænnern* — « pour nous, les hommes! » afin d'accuser cette sujétion de la femme, cette humiliation de Sieglinde (voir la scène suivante, *Im Zwange hælt sie der Mann*). Je n'aurai garde ici de retourner à M. Kufferath les termes désobligeants dont il se sert à mon égard, un peu à la légère, et qui ont certainement dépassé sa pensée, mais enfin, entre ces deux manières de « comprendre » l'œuvre de Wagner, le lecteur jugera facilement.

Quant à soutenir que Wagner a écrit *Ein Quell* (une source), parce que *Wasser* était trop plat, cela fait sourire. Wagner a écrit *Ein Quell*, parce qu'il a voulu dire *Ein Quell*. Siegmund ne demande pas « de l'eau » à Sieglinde, qu'il ne voit pas à ce moment, mais, se réveillant en sursaut, il se croit encore dans la forêt, épuisé par sa course et la chaleur de l'orage (*Gewitterbrunst brach meinen Leib*), et il pousse un cri de désir et de souffrance vers « une source ». Que ce soit là l'intention expresse de Wagner (poète allemand, si je ne m'abuse), c'est ce qu'affirment les Allemands, bien placés peut-être pour le savoir, Mme Wagner entre autres. On me permettra de m'en tenir à leur opinion, qui est la mienne.

Je ne sais si mon contradicteur, dont j'ai plaisir, après comme avant, à me dire le confrère et l'ami, fera suivre cette lettre de remarques et de contre-réponses. Pour moi, il me suffit d'avoir posé la question des traductions à faire, telles que je les conçois. Si les lecteurs sont persuadés, comme j'aime à le croire, qu'un texte lu et un texte chanté présentent de profondes différences, ils appliqueront à la partition *allemande* les paroles que M. Kufferath propose et les miennes, et ils se feront librement une opinion. Que ma version doive subir des remaniements et des perfectionnements, je l'ai dit tout le premier en ma préface, et sans cesse j'y travaille, reconnaissant envers les admirateurs du maître qui me poussent à serrer de plus près encore le texte original. Mais que ces remaniements soient ceux que M. Kufferath désire, je n'ose vraiment pas le lui promettre.

ALFRED ERNST.

Je laisse de côté tout ce qui porte un caractère personnel dans cette lettre. M. Alfred Ernst n'ignore pas en quelle haute estime je tiens ses travaux et son talent; si j'ai cru devoir critiquer sa version, ce n'est nullement dans une intention désobligeante, comme il semble le croire; c'est au point de vue artistique simplement, parce que cette version, tel est mon avis, n'est pas acceptable dans sa forme actuelle. Ce n'est pas que je méconnaisse l'incontestable supériorité du travail de M. Ernst sur celui de Wilder, surtout au point de vue musical, ni l'excellence de certaines parties très heureusement rendues, ainsi que je l'ai dit d'ailleurs.

Ce qui est en cause, ce n'est pas l'archaïsme de certaines expressions, c'est leur absolue incorrection au point de vue de la syntaxe française; ce n'est pas la forme que Wagner donne à sa phrase en allemand, — et soit dit en passant en un allemand d'une pureté admirable, — c'est la forme antifrançaise des inversions et des ellipses de M. Ernst; c'est le nombre malheureusement trop grand de mots impropres, de locutions prosaïques, de verbes incolores aux endroits les plus essentiels du poème; c'est pis que tout cela, l'incohérence du texte français au point de vue du sens, si bien, je le répète, que celui qui ne connaît pas l'original est à tout moment placé par le traducteur devant d'insolubles énigmes. M. Ernst passe allègrement a côté de mes observations. Quand j'ai critiqué la phrase : « Seul et sans armes, d'un *tel* blessé, ton époux n'aura crainte », je n'ai nullement exagéré, comme il me le fait dire très inexactement, le sens du mot *blessé;* c'est le mot *tel* que je trouve malheureux, et cela parce qu'il n'est motivé par aucune phrase, par aucune explication antérieure, et qu'il provoque ainsi un contresens général de toute la réplique.

Quand je me suis permis de proposer cette traduction dérangeant l'ordre des idées énoncées par Wagner : « Ses yeux sont éteints, mais il respire encore », c'est que, vérification faite, ni le récitatif, ni l'accompagnement instrumental n'accentuent d'une façon particulière, soit la première, soit la seconde période de la phrase. Il importe, au demeurant, assez peu qu'on dise de Siegmund, qu'il a les yeux *éteints*, les yeux *fermés*, ou les *paupières closes*, question de prosodie à part. En employant la très merveilleuse façon de raisonner de M. Alfred Ernst, nous pourrions conclure, dans les trois cas, que Siegmund est défunt. D'un homme mort, on dit indifféremment que ses yeux sont éteints, qu'il a fermé les yeux, ou que ses paupières sont closes. Cela dépend uniquement du goût littéraire de l'écrivain.

Si je désapprouve la phrase : « Donne aux hommes leurs mets », ce n'est pas que j'ignore le sens très caractéristique de la phrase de Wagner : *Rüst' uns Mænnern das Mahl*. Je

connaissais Wagner et j'en avais déjà traduit d'importants fragments avant que M. Alfred Ernst commençât d'écrire, et il n'a vraiment pas grand'chose à m'apprendre en cette matière. Si cette phrase me paraît condamnable, c'est que le « *Donne aux hommes* » de M. Ernst, n'est, en aucune façon, l'équivalent de *Rust' uns Mænnern;* que les mots *leurs mets* rendent platement *das Mahl;* qu'enfin l'ensemble de la phrase est plutôt cocasse que brutal et caractéristique : « Donne aux hommes leurs mets », comme on dirait : « Donne leur pâtée aux chiens ».

J'ai proposé : « Prépare-nous le repas ». Pour peu que M. Ernst veuille y réfléchir, il devra reconnaître que cette phrase — malgré sa banalité incontestée, — accuse tout autant que la sienne, la sujétion de la femme, l'humiliation de Sieglinde! Pourquoi Hunding ne va-t-il pas lui-même chercher *das Mahl*, le « repas du soir », comme dit très exactement Wilder? Pourquoi ne le prépare-t-il pas lui-même? C'est que le pauvre Sieglinde est employée à toutes les viles besognes, conformément aux mœurs de l'époque primitive où la femme était considérée comme une chose, comme une esclave de l'homme! *Dies Weib und dies Haus sind Hundings' Eigen.* Cette femme et cette maison sont les choses — *Eigen* — de Hunding. La femme est un objet de possession comme la maison.

Je pourrais ainsi accompagner d'un commentaire chaque phrase du texte de Wagner, de la version de Wilder, de celle de M. Alfred Ernst, on enfin des quelques fragments que j'ai traduits pour les besoins de la polémique avec le nouveau traducteur de la *Walkyrie;* mais cela ne rendrait pas la traduction plus expressive. Au fond, M. Ernst ne fait pas autre chose, et c'est bien la condamnation de son système, puisque système il y a. Sous ce rapport, sa façon de comprendre l'art de la traduction est, en effet, nouvelle. On accole les mots qui jurent le plus d'être ensemble, qui ne présentent aucun sens, on commet les plus barbares inversions, de ces inversions dont jamais, je l'affirme, à aucune époque, fût-ce aux plus primitives, le français n'a donné l'exemple; qu'importe! Le lecteur et l'auditeur n'auront qu'à s'en tirer. Au besoin, un commentaire rendra ce galimatias accessible aux contemporains curieux de comprendre.

Car enfin, raisonnons un peu! Quand M. Ernst nous dit que *uns Mænnern* sont deux mots importants, j'en tombe d'accord; seulement, la question n'est pas de savoir si *uns Mænnern* est caractéristique en allemand; toute la question est de savoir si *aux hommes* en est l'équivalent français. Et voilà ce qu'il est impossible de soutenir, sur quoi M. Alfred Ernst se fait tout au moins illusion. « Donne *aux hommes* leurs mets. » Aux hommes? Quels hommes? S'agit-il d'une domesticité. Hunding parle-t-il de ses valets? Est-ce lui-même et Siegmund qu'il désigne en ces termes? Tout cela, les paroles de M. Ernst le laissent dans le vague. *Aux hommes* n'est pas à sa place, *aux hommes* est mal venu, *aux hommes* n'est pas caractéristique, *aux hommes* ne dit pas ce qu'il voudrait dire; bref, *aux hommes* ne vaut rien, et tous les commentaires ne le rendront pas meilleur. Ce qui manque, c'est le mot juste, le mot attendu, le mot qui fixe définitivement l'impression de l'auditeur, et qui rende l'expression allemande. Le plus simple est, dans ce cas, de tourner l'obstacle.

Il en est de même de *Ein Quell.* Si ingénieuse que soit l'explication de M. Ernst, elle ne tient pas. Car un homme épuisé de fatigue, mourant de soif, qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui, qu'il se trouve dans un bois ou dans un intérieur, n'aura pas l'idée, surtout s'il s'éveille d'un assoupissement, de demander une source, mais simplement de l'*eau,* pour qu'il puisse *boire.* C'est le cri naturel, le mot *nécessaire* qui lui vient : De l'eau! et, il n'y en a pas d'autre. Jamais il ne demandera un puits, s'il se croit près d'une ferme. A ce compte, il devrait demander une pompe, quand il se croira près d'une cour!

Soyons sérieux, cher confrère, et laissons ces subtilités aux insupportables commentateurs allemands, qui découvrent des intentions dans chaque mot, dans chaque accord, dans le moindre dessin rythmique. En nous engageant sur ce terrain, nous finirions par retomber dans la détestable manie de cette école critique du commencement du siècle, qui commentait chaque vers de Racine, et faillit ainsi nous le rendre insupportable. J'eus, en rhétorique, un professeur qui relevait de cette école.

En nous expliquant le Songe d'Athalie, quand il arrivait à

> . . . . l'horrible mélange
> D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fange
> Que des chiens dévorants se disputaient entre eux,

il ne se tenait plus d'enthousiasme. Il se pâmait d'aise en nous expliquant pourquoi Racine avait choisi le *chien* de préférence à toute autre bête, parce que cet animal était un animal domestique, par conséquent méprisable. Il exultait à propos de la justesse de l'adjectif *dévorants.* Au verbe *disputer,* c'était du délire. « Voyez-vous, nous disait-il, ces chiens qui se disputent les restes de Jézabel. Quelle image! Et ce sont des chiens! Ils dévorent! Leur avidité, en déchirant ces os et ces chairs meurtries, égale leur bassesse à l'égard du maître qui les commandait autrefois. » Tout le Songe, toute la tragédie y passait, analysée de la sorte.

Des critiques de cette école, il y en a toute une légion en ce moment en Allemagne, dont le bon goût égale la niaiserie. Sans doute, Wagner a mis *Ein Quell* parce qu'il l'a voulu, et il l'a voulu parce que, bon ouvrier poétique, il

appréciait la douceur et la noblesse de ce vocable comparé au vulgaire *Wasser,* parce que le mot entrait harmonieusement dans son vers et qu'il lui offrait une allitération avec *Erquickung* du vers suivant; parce qu'enfin, à tous les points de vue c'était le mot propre, le terme juste, bien mis en sa place, cette expression que trouvent tout naturellement les grands écrivains, et que, malheureument, dans sa version, M. Alfred Ernst a trop rarement rencontrée.

Quant au programme de M. Ernst, il est certes irréprochable; mais ce n'est pas le programme qui nous divise, c'est son exécution; ce ne sont pas les intentions de l'auteur, mais leurs réalisations qui importent. Voilà où est notre véritable désaccord. M. Ernst place au-dessus de tout sa conception très particulière de la *fidélité.* Je soutiens, moi, que la fidélité à l'original ne consiste pas dans la concordance plus ou moins approximative des mots et des images, mais dans la concordance du sentiment et des idées. A l'opposé de M. Ernst, je place au-dessus de tout la clarté et la justesse de l'expression *dans la langue de la traduction;* je crois que la fidélité à l'original sera d'autant plus observéé qu'en s'assujettissant moins aux formules particulières de la langue étrangère qu'il transmet, le traducteur se sera plus préoccupé de reproduire le mouvement, le caractère, la physionomie de l'auteur dans l'idiome dont il se sert lui-même. C'est l'idéal que M. Ernst avait devant les yeux, mais il ne l'a pas atteint parce qu'il s'est mépris sur les moyens de réalisation, si bien, je le constate à regret, qu'en beaucoup de pages sa traduction est moins heureuse que celle de Wilder.

Ceci nous amène à la lettre de M. Charles Lecocq, que le nom seul de son auteur recommande à l'attention de nos lecteurs. La voici :

Monsieur,

Votre article sur la nouvelle traduction de la *Walkyrie*, si bien pensé et que j'approuve entièrement, m'a suggéré les quelques réflexions suivantes, que je prends la liberté de vous adresser.

C'est une entreprise téméraire, pour ne pas dire un rêve chimérique, que de vouloir traduire en français les ouvrages de Wagner. Cette conviction, je l'ai depuis longtemps, et ce n'est certes pas le nouveau travail de M. Ernst qui me fera changer d'avis. Quelle que soit la somme de talent et de patience dépensée par le traducteur, il ne parviendra jamais à rendre son modèle de façon satisfaisante, et sa reproduction restera toujours non seulement incomplète, mais fatalement *infidèle.* Il faut donc que les Français — sauf ceux qui possèdent absolument la langue allemande — se résignent à ne connaître qu'un seul côté du génie de Wagner. Qu'ils écoutent l'admirable symphonie de son orchestre, mais qu'ils se gardent bien de chercher à goûter la partie chantée; car, excepté dans le récitatif simple et dans les passages où la mélodie vocale offre un sens musical précis, tout le reste du chant, c'est-à-dire la plus grande partie des drames lyriques de Wagner, ne peut être pour eux qu'un non-sens, une suite de sons incohérents et sans raison d'être apparente.

Le mérite transcendant du système wagnérien, on le sait, consiste dans la cohésion parfaite de la poésie et de la musique; le sens du vers et même des *mots* est rendu musicalement avec une vérité absolue d'accent. Mais souvent, cette mélopée vocale n'est pas essentiellement *chantante.* C'est une partie surajoutée à la symphonie orchestrale déjà complète par elle-même, qui ne tire sa signification propre que de ce double lien qui l'unit à la parole et à la symphonie. Il est donc facile de comprendre que, dans une traduction française, où la phrase est souvent construite à l'inverse de la phrase allemande et où les mots ne peuvent pas se trouver sous les mots, il en résulte, entre l'idée exprimée poétiquement et la note chantée, une discordance tellement grande que l'effet produit est la *négation même du génie wagnérien.* Dans beaucoup de passages des *Maîtres Chanteurs,* par exemple, le chant transporté dans notre langue devient si bizarre et incompréhensible qu'une simple déclamation parlée lui serait certainement préférable et rendrait mieux l'intention de l'auteur.

J'en conclus que les ouvrages de Wagner, *si essentiellement allemands,* ne peuvent être que dénaturés par la traduction, et que toutes les tentatives faites jusqu'à ce jour, aussi bien que celles de l'avenir, à l'effet de franciser Wagner, ne peuvent que rester stériles.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée. Ch. Lecocq.

Il y a, malheureusement, beaucoup de vrai dans ces réflexions. Une traduction ne sera jamais qu'une approximation. Le problème, déjà délicat en soi, est rendu plus difficile en ce qui concerne Wagner, par les relations très spéciales qui lient les paroles à la musique.

Mais de ce que le problème est difficile, il ne résulte pas qu'il soit insoluble, il ne faut surtout pas conclure que toute recherche de la solution soit vaine. A ce compte, il n'y a pas un chef-d'œuvre de la musique qui se supporterait, sinon dans sa forme originale. Gluck serait impossible sur la scène allemande autrement qu'en français; Mozart serait inexécutable en France si ce n'est en italien et en allemand.

J'avoue que je ne pousse pas le rigorisme aussi loin; sachant les difficultés de la tâche, je me contente d'un à peu près qui me permette de suppléer par l'imagination à l'insuffisance fatale de la traduction. Si peu que l'on ait d'un chef-d'œuvre, cela vaut toujours mieux que de n'en avoir rien du tout. A défaut d'un Rembrandt authentique, je me réjouis la vue d'une photographie ou d'une gravure. L'im-

portant c'est que les appareils du photographe soient bien réglés et que le graveur soit maître de sa pointe ou de son burin.

M. KUFFERATH.



COMME CHEZ NICOLET



On sait que la petite ville d'Orange, dans le Midi, possède un magnifique théâtre romain, qui a été récemment remis en état par les soins du ministère des beaux-arts. Les réparations sont terminées, et vers la mi-août aura lieu l'inauguration solennelle du théâtre restauré; à cet effet la Comédie-Française ira jouer *Œdipe Roi* et *Antigone*.

Assurément, ce sera un spectacle admirable que cette reconstitution d'un art oublié dans un cadre approprié, ces représentations provoqueront un intérêt historique tout particulier. Mais pourquoi faut-il que la valeur indéniable de l'entreprise soit un peu ridiculisée par d'irréfléchis enthousiasmes; pourquoi cette enfantine unanimité, non pour faire bien, mais pour tâcher de rabaisser le rival — qui n'en est pas un, d'ailleurs?

Ecoutez plutôt les rodomontades de M. Paul Arène, littérateur méridional :

« On commence déjà à dire du théâtre d'Orange que c'est le futur Bayreuth français; quand nos représentations auront eu lieu, on dira que Bayreuth est l'Orange d'Allemagne. »

Voici l'enthousiasme menaçant d'un M. Faure, député *dou Midi :*

« Au temple wagnérien nous *opposerons*, dans un décor sans rival, une rénovation de la grande tragédie.....»

Plus loin : « Nous préparons d'autres fêtes conjointement aux représentations; nous aurons une descente du Rhône en galères, et vous pouvez être certain que le *Rhin n'a qu'à bien se tenir* (!!) Il n'aura jamais vu de pareilles fêtes et probablement ne verra jamais un enthousiasme artistique plus sincère que celui de nos cigaliers et de nos félibres. »

On ne comprend guère trop cette dernière insinuation; M. Faure voudrait-il dire que les paisibles touristes qui vont par « Dampfschiff » de Mayence à Cologne, pour admirer les bords du Rhin, ne seraient pas sincères, ou que leur enthousiasme ne serait pas d'ordre artistique? On se perd en conjectures.

Notons encore le lyrisme de M. Capty, maire d'Orange. « L'Allemagne a Bayreuth : pourquoi *n'élèverait-on pas autel contre autel?*... Nous pouvons espérer que les fêtes du mois prochain seront le début de représentations, sinon annuelles — il ne faut pas lasser le succès, — du moins fréquentes, où nous voudrions mettre à la scène, dans ce lieu si propre, des œuvres dramatiques et *musicales* du génie français de tous les âges. »

Ce programme est bien suggestif. Voit-on *Zampa* ou les *Noces de Jeannette* exécutés en plein air dans cet amphithéâtre qui peut contenir quinze mille personnes! Dans ce cas, le Midi, qui fait tout en grand, allongera peut-être les oreilles des auditeurs.

Mais combien plus curieuse cette idée fixe de « dégoter » Bayreuth; et quel état d'âme bien caractérisé par le bonhomme La Fontaine :

Mon bien premièrement, et puis le mal d'autrui!

M. R.



A BAYREUTH

26 juillet.

Depuis la première de *Parsifal* en 1882, le théâtre de Bayreuth n'avait pas vu un succès comparable à celui que vient de remporter *Lohengrin* avec le ténor Van Dyck. Vous avez annoncé qu'il n'avait pu, par suite d'une indisposition, paraître le jour de la première, où il fut remplacé par M. Gerhæuser, de Carlsruhe. De là, grand désappointement parmi les auditeurs. Ceux qui ont pu rester jusqu'à la deuxième de *Lohengrin* auront été amplement dédommagés. Van Dyck est véritablement merveilleux, et, d'un bout à l'autre de l'œuvre, il a été admirable par l'autorité et l'incomparable justesse de sa diction, par l'ampleur et la beauté du geste, par le caractère vraiment idéal qu'il sait imprimer à tout son personnage. C'est un très grand artiste, et ceux qui, assez nombreux, essayent de lui opposer les Birrenkoven et les Gruning, sont vraiment bien malavisés. Mme Nordica (Elsa) n'a pas été moins charmante, Mme Brehma (Ortrude) moins pathétique que le soir de la première, et l'ensemble de la représentation a été, vraiment cette fois, la perfection absolue. Le chœur contribue à la vie du drame d'une manière inconnue jusqu'ici. C'est ainsi qu'à la fin du premier acte, lorsque l'innocence d'Elsa a été prouvée par le Chevalier au cygne, le peuple cueille à tous les arbres des branches vertes, avec lesquelles il salue joyeusement le noble couple. De même, au deuxième acte, lorsque le héraut proclame Lohengrin duc de Brabant, les acclamations et la mimique des assistants expriment leur allégresse avec une saisissante vérité. Leur étonnement douloureux n'est pas moins justement

rendu au troisième acte.... Enfin, l'impression produite par ces chœurs admirables est vraiment extraordinaire.

Parsifal, même sans Van Dyck, reste une impression profonde, mais *Tannhœuser* donné exactement comme il y a trois ans, sans qu'on ait rien modifié aux jeux de scène et aux décors qui avaient choqué lors de la première, manque d'attrait avec le ténor Gruning. Il n'y a que Mlle Wiborg qui soit tout à fait charmante dans Elisabeth. Reichmann détonne affreusement. Grengg est excellent; mais, en somme, l'ensemble laisse beaucoup à désirer.

Le 31 juillet, date anniversaire de la mort de Liszt, il y aura à l'ancien théâtre une fête commémorative. L'orchestre du Festspielhaus, sous la direction de Siegfried Wagner, exécutera les *Préludes* et le *Tasse* de Liszt, l'ouverture de *Rienzi* et celle du *Vaisseau-Fantôme* de Wagner.

Siegfried Wagner a reçu de nombreux engagements pour l'hiver prochain, et il en a accepté quelques-uns. Il ira à Milan, à Pétersbourg et à Londres.

Affluence énorme d'étrangers ici.

Aux alentours du Festspielhaus, on n'entend que des vocables anglo-saxons ou français, semés de loin en loin de rares consonances germaniques. La ville est encombrée d'affiches en toutes les langues : *English spoken. On parle français. Grand jardin d'agrément aux étrangers.* Les enseignes des restaurants sont rédigées en français. Bref, les Allemands se plaignent de n'être plus chez eux nulle part. Le fait est que la scène elle-même est envahie par les chanteurs exotiques. Les deux rôles de femme, dans *Lohengrin*, sont interprétés, Elsa par Mlle Nordica, Américaine; Ortrude, par Mlle Brehma, Anglaise. Lohengrin est chanté par Van Dyck, Telramund par le baryton roumain Popovici. Bon nombre de s'écrier avec un parfait ensemble : « Du vivant de Wagner, on n'aurait pas vu ça. » E. H.



Chronique de la Semaine

AVIS

Notre directeur s'absentant pendant le mois d'août, nous prions nos correspondants de Belgique et de l'étranger de vouloir adresser, du 1er au 31 août, leurs lettres et correspondances à M. Nelson Le Kime, secrétaire du GUIDE MUSICAL, 12, rue du Marteau, à Bruxelles.

PARIS

Les concours du Conservatoire ont pris fin cette semaine et la distribution des prix aura eu lieu au moment où paraîtront ces lignes. Comme de coutume, la partie brillante de ces concours — tragédie et comédie, chant, opéra, opéra comique — avait attiré un public mondain très ardent et très passionné. Il est très parisien de s'intéresser au recrutemeut des futurs pensionnaires de nos théâtres subventionnés. Il ne l'est pas autant de se passionner pour savoir lequel des trente-quatre concurrents de la journée de violon aura le mieux rendu le dix-neuvième concerto de Kreutzer ou laquelle des trente-sept engagées de la journée de piano se sera le moins péniblement tirée des *Variations sérieuses* de Mendelssohn. De pareils problèmes ne regardent vraiment que les familles de ces jeunes gens ! Mais le surgissement d'une étoile du chant, la levée d'un astre comique, il y va de quelque chose d'aussi sérieux que le destin des empires.

Malheureusement, cette année, l'étoile n'a pas monté à l'horizon. Tout au plus peut-on prédire à Mlle Wanda de Boncza, avec sa beauté italienne, son nom polonais et son expérience du monde, une de ces notoriétés où le talent seul et sans assaisonnements ne parvient pas toujours très facilement ni très vite. Et peut-être bien qu'il y a l'étoffe sacrée d'un artiste dans quelques-uns des adolescents qu'on nous a montrés ces jours derniers. L'avenir nous le dira.

En attendant, voici les résultats des épreuves publiques. Je me bornerai à quelques observations sur chacun d'eux.

Chant (*hommes*). — Jury : MM. Ambroise Thomas, président; Des Chapelles, Th. Dubois, Lenepveu, Bourgault-Ducoudray, Barthe, Delmas, Vergnet et Melchissédec.

Pas de premier prix. — Deuxièmes prix : MM. Greil (classe Bussine) et Simon (classe Crosti). — Premiers accessits : MM. Gautier (classe Bax) et Lefeuve (classe Warot). — Deuxièmes accessits : MM. Gaidan, Berton (classe Barbot) et Vals (classe Archainbaud).

Chant (*femmes*). — Même jury.

Premier prix : Mlle Lafargue. — Deuxièmes prix : Mlles Dubois et Tiphaine (élèves de M. Bax). — Premiers accessits : Mlles Combe (élève de M. Warot), Marignan (élève de M. Bax), Mastio (élève de M. Bussine), Ganne (élève de M. Warot). — Deuxième accessit : Mlle Corot (élève de M. Duvernoy).

Ces deux concours ne nous ont révélé aucun chanteur remarquable; la plupart des voix que

nous avons entendues étaient convenables, quelques-unes bonnes ; mais rien de particulièrement brillant, comme il arrive parfois. Il faut signaler cependant M. Lefeuve, qui dit bien, et M. Vals, qui chante correctement et avec méthode. Ils sortiront de pair.

Parmi les cantatrices, il n'y a guère à citer que Mlle Lafargue, dont la voix vigoureuse et bien timbrée est conduite non sans habileté. Mais elle avait été plus sûre d'elle-même l'année dernière, lorsqu'elle obtint un second prix éclatant.

Opéra comique (*hommes*). — Jury : MM. A. Thomas, président ; Dubois, Lenepveu, Joncières, Barbier, Lud. Halévy, Deschapelles et Carvalho, membres.

Premier prix : M. Dufour (élève de M. Achard). — Deuxième prix : M. Vals (élève de M. Taskin). — Premiers accessits : MM. Dantu (élève de M. Taskin), et Gautier (élève de M. Achard).

Femmes. — Premier prix : Mlle Dubois (élève de M. Taskin). — Deuxièmes prix : Mlle Tiphaine (élève de M. Achard), et Mme Bergès (élève de M. Taskin). — Premier accessit : Mlle Marignan (élève de M. Achard). — Deuxième accessit : Mlle Mauzié (élève de M. Taskin).

Opéra. — Jury : MM. Ambroise Thomas, président ; Dubois, Lenepveu, Joncières, Barbier, Bertrand, Deschapelles et Delmas.

Onze concurrents, tous élèves de M. Giraudet. Onze récompenses :

Hommes. — Premier prix : M. Vaillier ; deuxièmes prix : MM. Paty et Gaidan.

Premiers accessits : MM. Courtois et Lefeuve ; deuxièmes accessits : MM. Duc et Lussiez.

Femmes. — Pas de premier prix ; deuxièmes prix : Mlles Guénia et Ganne.

Premiers accessits : Mlles Corot et Comte.

Concours très médiocre, en somme, sauf en ce qui concerne Mlle Wanda de Boncza, déjà nommée, et M. Vaillier. Ce dernier a une belle voix ; c'est un beau gars, ancien débardeur au port de Cette, doué de sens artistique et qui est parvenu à jouer avec accent, avec émotion, la grande scène de Bertram, valse infernale et duo avec Alice. Il a le geste sobre, l'attitude variée et se montre généralement intelligent.

Violon. — Jury : MM. A. Thomas, président ; Th. Dubois, White, Gastinel, Altès, Nadaud, Remy, Geloso.

Morceau de concours : premier solo du 19e concerto de Kreutzer en *si* bémol mineur.

Premiers prix (à l'unanimité) : Mlle Roussillon (classe Garcin), et M. Flesch (classe Marsick). — Seconds prix : MM. Monteux (classe Berthelier), Touche (classe Garcin), Wuilliaume (classe Garcin), Loiseau (classe Lefort), et de Crépy (classe Marsick). — Premiers accesssits : MM. Soudant (classe Lefort), Duval (classe Marsick), et Boffy (classe Garcin). — Seconds accessits : MM. Duttenhofer (classe Garcin), et Forest (classe Berthelier).

Sur les trente-quatre concurrents de cette épreuve, il n'y en a que deux ou trois qui aient mis quelque chose d'eux-mêmes dans ce qu'ils ont joué. Les autres n'y ont ajouté que ce goût vulgaire qui n'est à personne. Le jury ne s'est pas trompé dans l'attribution des premiers prix. Mlle Roussillon a mieux joué qu'aucun autre : elle a de la grâce et de la sensibilité. On peut être sûr de M. Flesch, comme il est sûr de lui ; mais il n'a pas le goût assez pur.

Piano (hommes). — Même jury.

Morceau de concours : Thème varié de M. Saint-Saëns. — Morceau à déchiffrer de M. Widor.

Premiers prix : M. Jaudoin (classe Diémer), M. Vinès (classe de Bériot). — Deuxièmes prix : M. Schidenhelm (classe de Bériot), M. Lemaire (classe de Bériot), M. Laparra (classe Diémer) ; M. Motte-Lacroix (classe de Bériot). — Premiers accessits : M. Cortot (classe Diémer) ; M. Chadeigne (classe de Bériot).

Piano (*femmes*). — Premiers prix : Mlles Weingærtner (élève de M. Delaborde), Chéné (élève de M. Delaborde), Ninck (élève de M. Fissot), et Chambroux (élève de M. Delaborde). — Deuxièmes prix : Mlles Gresseler (élève de M. Duvernoy), Belville (élève de M. Delaborde), et Varin (élève de M. Fissot). — Premiers accessits : Mlles Hansen (élève de M. Delaborde), Cahun et Masson (élèves de M. Duvernoy), et Loutil (élève de M. Fissot). — Deuxièmes accessits : Mlles Boissée (élève de M. Duvernoy), Toutain et Rigalt (élèves de M. Fissot).

Mlle Weingærtner, qui a de qui tenir, puisqu'elle est la fille du directeur du Conservatoire de Nantes, et qui avait déjà remporté un très brillant second prix en 1892, mérite, par la sûreté de son jeu et la personnalité de son style, d'être nommée avant toutes les autres. Cette élève appartient à la classe Delaborde, qui a remporté encore deux autres premiers prix avec Mlles Chené et Chambroux ; Mlle Ninck, la dernière concurrente, élève de M. Fissot, a eu le quatrième premier prix. Parmi les jeunes filles qui n'ont obtenu aucune distinction, plusieurs méritaient d'être encouragées, comme Mlle Lavello, pour laquelle le public réclamait une

récompense; mais on voit que le jury s'est pourtant montré généreux : il ne pouvait contenter tout le monde. Il réserve sans doute une compensation pour l'année prochaine à celles qu'il a remarquées cette fois et qu'il a dû sacrifier.

Harpe. — Professeur : M. Hasselmans. — Jury : MM. Ambroise Thomas, président; Ch. Lenepveu, G. Fauré, G. Mathias, Ravina, Ch.-M. Widor, Nollet, Philipp et F. Thomé.

Morceau de concours : *Légende* de M. Francis Thomé. — Morceau à déchiffrer de M. Francis Thomé.

Premier prix : Mlle Duros et M. Martinot. — Pas de second prix. — Premiers accessits : Mlle Luigini et M. Cauderer. — Deuxième accessit : Mlle Delcourt.

Instruments à vent : Flûte. — Premiers prix : MM. Gaubert et Deschamps; deuxièmes prix : Jules Leduc; premiers accessits : MM. Grenier et Bavière; deuxième accessit : M. Stenesse.

Hautbois. — Premier prix : M. Louis Rey; deuxièmes prix : MM. Malézieux et Albert Rey; premier accessit : néant; deuxième accessit : M. Bergès.

Clarinette. – Premiers prix : MM. Stiévenard, Vronne et Jeanjean; pas de deuxième prix; premiers accessits : MM. Guyot et Delacroix; deuxième accessit : M. Carré.

Basson. — Premier prix : M. Dubois; deuxièmes accessits : MM. Passerin et Duhamel; premier accessit : M. Desoubrie.

Cor. — Pas de premier prix; deuxième prix : M. Penable; premier accessit : M. Voltaire; deuxième accessit : M. Lemoine.

Cornet à piston. — Premiers prix : MM. Ballay et Deprimoz; pas de second prix; premiers accessits : Lejeune et Petit.

Trompette. — Premier prix : M. Wallerand; deuxième prix : M. Galonau; premier accessit : M. Le Barbier; deuxièmes prix : MM. Pérot et Planchard.

C'est par ces épreuves que les concours se sont terminés.

Et la conclusion ? Il n'y en a pas. Cette année, comme les années précédentes, les lauréats — surtout dans les classes de chant et de déclamation — vont rêver du Capitole sans songer à la Roche Tarpéienne; les blackboulés vont maudire leurs professeurs, le jury et les critiques, — car nous ne sommes jamais exempts des malédictions. Ensuite, M. Ambroise Thomas continuera de penser que tout est pour le mieux dans le meilleur des conservatoires !

INTÉRIM.

M. Carvalho vient d'engager Mlle Fernande Dubois et M. Dufour, premiers prix d'opéra comique, ainsi que Mlle Tiphaine, second prix.

⚜

Saison italienne à la Porte-Saint-Martin.

M. Edouard Sonzogno donnera, le printemps prochain, une série de vingt-quatre représentations d'ouvrages italiens au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Outre les opéras dont les titres sont connus, tels que les *Pagliacci*, de Leoncavallo, l'*Ami Fritz*, de Mascagni, le *Petit Haydn*, *Festa a Marina*, etc., M. Sonzogno donnera, sans nul doute, la *Martire*, de M. Spira Samara. Ce dernier ouvrage est en trois actes. Il a obtenu un immense succès à Naples.

Ajoutons que M. Sonzogno vient d'être nommé, pour trois ans, directeur de la Scala de Milan. Il fera la réouverture de la saison prochaine avec *Sigurd*, de M. Ernest Reyer.

⚜

Verdi vient d'adresser à la direction de l'Opéra le manuscrit du finale du troisième acte d'*Othello*, qu'il a complètement remanié en vue des représentations de son ouvrage à l'Académie de musique.

Le compositeur a également promis d'écrire, pour ce même troisième acte, la musique d'un grand cortège qui accompagnera l'entrée du doge.

⚜

Dans la nouvelle œuvre de M. Richepin, *Vers la joie*, que va bientôt jouer la Comédie-Française, il y a une partie musicale que l'auteur n'a voulu confier à personne d'autre qu'à... lui-même.

On ne sait encore quelle sera la valeur de cette composition, mais déjà les interviews la célèbrent en termes dithyrambiques :

« C'est un chœur de paysans dont M. Richepin a lui-même composé les paroles et la musique, — expressive mélopée, infiniment troublante, cadencée, de belle allure. Les paysans travaillent leur terre, joyeux, lorsqu'une voix s'élève et jette le premier couplet; comme une sorte de refrain, les autres reprennent le chœur. Puis, un deuxième travailleur, à son tour, lance le second couplet sur un air semblable, et c'est encore un refrain que les paysans achèvent. »

» Sa chanson, Richepin la déclame d'une voix héroïque, par saccades, le ton ferme, l'accent vigoureux; assis au piano, le maître s'accompagne avec de grands gestes expressifs, secouant sa chevelure vaste, pour mieux marquer le rythme. — Superbe ainsi. »

Acceptons l'augure de ce chef-d'œuvre imminent, quoique dans cet aperçu louangeux des termes comme : premier *couplet, refrain* au chœur, deuxième *couplet* sur un air semblable, encore un *refrain*... ne présagent peut-

être pas une conception d'une originalité déconcertante. Un esprit irrespectueux pourrait, à la rigueur, prétendre qu'il n'est pas d'opérette bien conformée qui ne présente des signes distinctifs analogues.

Tout dépendra sans doute de l'interprétation. Cette chanson de paysans dite « d'une voix héroïque, et par saccades » aura certes un cachet spécial. En l'accompagnant, par exemple, sur le violon d'Ingres ?

⚜

Parmi les promotions et nominations dans la Légion d'honneur signées par le ministre des beaux-arts à l'occasion du 14 juillet, notons les suivantes :

Commandeur : M. Camille Saint-Saëns, membre de l'Institut ;

Officier : M. Marmontel, l'éminent professeur de piano ;

Chevaliers : MM. Auguste Dorchain, Paul Ferrier et Raoul Toché, auteurs dramatiques.

⚜

Nous recevons de M. Reinach une nouvelle lettre en réponse à celle de M. Nicole parue dans notre dernier numéro. Le défaut d'espace ne nous permettant pas de la donner aujourd'hui, nous la réservons à notre prochaine livraison.

⚜

MM. Camille de Roddaz et Alfred Douane ont lu hier à M. Debruyère un opéra comique en trois actes, intitulé *Thimour.*

C'est le maestro Robert Planquette qui est chargé d'en écrire la musique.

Thimour sera joué au théâtre de la Gaîté, avec Soulacroix comme principal interprète.



BRUXELLES

La musique a joué un assez grand rôle, dimanche 22 juillet, à la cérémonie d'inauguration du monument De Coster, sur la berge des étangs d'Ixelles. M. Léon Dubois avait été chargé de cette partie du programme, comprenant, pour l'après-midi, l'exécution d'une cantate et de vieux *lieder* flamands par les élèves des écoles communales défilant devant l'édicule de M. Samuel en jetant des fleurs ; et, pour la soirée, d'un concert donné au musée de la commune. Le Choral mixte y a chanté différents chœurs, puis l'*Hymne à Charles De Coster,* composé par M. Léon Dubois, sur des vers d'un beau lyrisme d'Emile Van Arenbergh, l'excellent parnassien qui a fait ainsi sa rentrée dans la vie littéraire d'où il s'était trop longtemps retiré.

Toute cette partie musicale en plein air et dans l'élégante salle du musée a été très soignée. Le soir, outre le Choral mixte, on a entendu M. Goffin, violoniste, et M. Victor Mercier. Tous ces artistes, qui ont prêté leur gracieux concours à la célébration d'un des héros de notre littérature, ont été très justement applaudis par un public d'élite.

⚜

La distribution des prix aux élèves des écoles primaires de la ville a eu lieu dimanche 29 juillet, au Cirque royal. La cérémonie était présidée par M. André, échevin de l'instruction publique et des beaux-arts. Grâce à l'initiative de MM. Wattelle et Landa, qui dirigent l'un et l'autre les sections musicales des écoles primaires, cette fête enfantine est corsée d'une partie musicale généralement intéressante.

On a entendu, cette fois, la *Chanson au vent* de Ad. Maes ; un chœur sans prétentions, gentiment enlevé par la section des garçons. La classe des fillettes a interprété avec beaucoup de charme le *Boerenkermislied* de G. Huberti. Cela a été un vrai régal de réentendre ce chœur, si léger de forme et si vivant d'allure. C'est une œuvrette gracieuse et qui est à sa place dans nos écoles.

On peut en dire autant du chœur d'Em. Mathieu : *les Bois,* que les deux sections ont exécuté ensemble. L'œuvre est vraiment poétique et très bien écrite pour la voix fraîche des enfants. Le succès a été naturellement enthousiaste : MM. Landa et Wattelle ont été acclamés et une ovation a été faite à MM. Mathieu, Huberti et Maes, lesquels ont dû venir saluer le public qui les rappelait avec insistance.



Deux concerts intéressants au Waux-Hall la semaine passée. M. Léon Dubois a dirigé la musique du mimodrame *Le Mort,* représenté avec un long succès à l'Alcazar cet hiver. Ce succès s'est affirmé encore autant qu'il était possible. La partition de M. Léon Dubois exécutée à la perfection par l'orchestre d'élite du Waux-Hall permettait à l'auditeur d'en apprécier toutes les beautés. Une autre soirée a été consacrée à M. Henri Merck, violoncelliste solo du théâtre de la Monnaie. Une foule nombreuse s'était rendue au Waux-Hall pour applaudir le jeune et intéressant artiste. Il a pu faire apprécier son beau talent dans l'exécution de Kol Nidrei, chanson hébraïque de Max Bruch, la mazurka de Popper et l'aria de Bach. Style impeccable, beau son, interprétation artiste. M. Merck a obtenu un bruyant succès. N. L.

Mlle Pisart nous avait convié dimanche à une audition des élèves de son cours de musique. Cette audition a été, en somme, très agréable, et elle a prouvé l'excellence de l'enseignement de Mlle Pisart.

Les petits pianistes et violonistes qui se sont fait entendre ont fait preuve d'une bonne instruction musicale, basée sur de solides principes. Ils ont exécuté des soli pour les deux instruments, des quatre mains et des six mains pour piano, avec un bon rythme et un certain mécanisme. Mentionnons aussi deux chœurs exécutés avec beaucoup d'ensemble et de justesse.

La saison des concerts du Conservatoire promet d'être fort intéressante l'hiver prochain. M. Gevaert se propose, en effet, d'y faire entendre l'*Alceste* de Gluck, avec Mme Caron dans le rôle de l'héroïne, et la musique tout entière du *Rheingold*, prologue de l'*Anneau du Nibelung*, de Richard Wagner.

Mlle Simonet de l'Opéra-Comique, la créatrice du rôle d'Angélique dans le *Rêve*, vient d'être engagée pour la saison prochaine par MM. Stoumon et Calabresi. Autrefois, c'était le Théâtre de la Monnaie qui envoyait à Paris les jeunes artistes qu'il avait formés. Aujourd'hui, c'est Paris qui nous envoie ses restes.

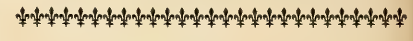
M. Gevaert met, en ce moment, la dernière main à un nouvel et important ouvrage d'histoire musicale, qui sera, en quelque sorte, la continuation et la conclusion de son grand ouvrage sur la musique grecque. Ce travail est particulièrement consacré aux origines du plain-chant et, en général, à la musique des premiers siècles de notre ère dans ses rapports avec les derniers vestiges de l'art musical des Grecs. On sait qu'une obscurité profonde règne sur l'histoire de la musique dans le long espace allant de la fin du IIe siècle jusqu'à l'époque grégorienne. Il y a là une lacune dans nos connaissances qui, évidemment, n'a pu exister en fait. La musique n'a pas cessé tout à coup, pour reparaître transformée dans les chants de l'Eglise chrétienne. L'illustre savant apporte, dans cette question du plus haut intérêt, des vues nouvelles, des conclusions inattendues, qui reconstituent avec une absolue clarté la chaîne interrompue du développement de l'art musical depuis les Grecs jusqu'aux premiers âges de la musique moderne. L'ouvrage de M. Gevaert est sans précédent, et sera certainement une contribution exceptionnelle à l'ensemble des grands travaux historiques modernes.

Paul Gilson vient enfin de terminer une cantate, *Francesca di Rimini*, pour soli, chœurs et orchestre, sur un poème de M. Guilliaume, secrétaire du Conservatoire de Bruxelles. Il est probable que cette œuvre sera exécutée aux Concerts populaires, l'hiver prochain.



On nous écrit de Tournai pour nous signaler le succès remporté dimanche dernier au troisième concert d'été de l'Association des musiciens, par la *Marche nuptiale* de M. A. Wilford, récemment composée à l'occasion du mariage de la princesse Joséphine de Belgique et du prince Charles de Hohenzollern et dédiée aux jeunes princes. C'était la première exécution orchestrale et publique de cette marche. Non seulement elle a été très applaudie, mais on l'a bissée.

Annonçons également que M. A. Wilford donnera une audition à l'Exposition d'Anvers, dans le salon des Erard, vers la fin d'août.



CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — Déjà les directeurs de théâtre rivalisent de zèle et d'activité pour former leurs troupes pour la saison prochaine. Amsterdam sera doté de deux Opéras-Néerlandais : les *dissidents*, sous la direction de M. van der Linden, l'ancien chef d'orchestre de M. de Groot, qui joueront au nouveau Théâtre-Communal; et une nouvelle troupe organisée par l'ancien directeur, qui ne veut pas abandonner la partie, et qui sera installée dans l'affreuse salle de théâtre restaurée du Palais de l'Industrie. L'ancien théâtre du Parc est exploité, depuis le mois de mai, par un impresario de café-chantant. M. de Groot, qui se lance à voiles et à rames, a engagé M. Maurice de Vries, le baryton très connu et très populaire en Hollande parmi ses nombreux coreligionnaires; Mlle Stella de la Mar, une ancienne pensionnaire de Sa Majesté Guillaume III; et, comme chef d'orchestre, M. de la Fuente, un musicien qui a fait ses preuves en France et qui connaît le théâtre. M. van der Linden a détaché les meilleurs artistes de l'ancien Opéra-Néerlandais, MM. Orelio, Pauwels et d'autres, et, comme pensionnaires nouveaux, il a engagé M. van Duinen, la basse qui s'est fait applaudir au Wagnerverein et ailleurs, et Mlle Louise Heyman, fort connue et fort appréciée en Allemagne. On parle aussi de Mlle Kempees, mais ce n'est qu'un bruit de coulisses qui ne se réalisera peut-être pas.

Mme Barety et M. Samaty, deux artistes très aimés, nous reviendront; mais le contralto, Mme Andral, n'est pas rengagé, ce qui est regrettable; nous ne reverrons pas non plus la jolie Mme Vaillant-Couturier; le ténor van Loo sera remplacé par M. Renault, qui s'est fait applaudir à Monte-Carlo.

On parle vaguement aussi d'un Opéra-Italien, sous la direction de M. Strakosch, qui donnerait des représentations au théâtre du Palais de l'Industrie, avec le concours de Mme Bellincioni et du ténor Stagno.

En attendant, les concerts en plein vent se suivent, se ressemblent et se multiplient. En première ligne, ceux du Concertgebouw, dans le magnifique jardin de l'établissement, dirigés par M. Gottfried Mann, ou par M. Kes lui-même, quand l'exécution a lieu dans la salle de concert. Programmes intéressants, exécution parfaite, concerts à l'instar de ceux du Waux-Hall de Bruxelles.

Ensuite, il y a des concerts dans le jardin du Théâtre du Parc, au Jardin zoologique et au Parc Vondel, d'un ordre tout à fait inférieur, sans oublier le déluge de cafés-chantants qui ne désemplissent pas

Aux bains de mer de Scheveningue, l'orchestre Philharmonique de Berlin, dirigé par le professeur Mannstädt, continue à faire florès. Tous les soirs, la grande salle du Kurhaus est bondée : les habitants de La Haye continuent à faire un pèlerinage journalier aux concerts du Kurhaus et ne se lassent pas d'écouter, pendant les chaleurs les plus tropicales, les mêmes ouvrages qu'on leur joue depuis dix ans, avec une patience digne d'un meilleur objet.

La Société pour l'encouragement de l'art musical à La Haye se propose d'exécuter, l'hiver prochain, sous la direction de M. Willem Kes, l'*Oratorio de Noël* de Bach et les *Béatitudes* de César Franck.

Au festival de musique de Darmstadt, Messchaert, notre éminent chanteur, a obtenu un immense succès, de même qu'à celui de Kiel, où il a été acclamé. MM. Lamoureux et Colonne lui ont fait des propositions, dit-on, pour la saison prochaine. Un autre de nos compatriotes, le violoniste Johannes Wolff, ancien pensionnaire du Roi, obtient de grands succès à Londres.

A bientôt l'inauguration solennelle du nouveau Théâtre-Communal d'Amsterdam, dont j'espère vous rendre compte en temps et lieu.

Ed. de H.

P. S. — Le directeur du Théâtre-Français de La Haye vient d'engager l'excellent orchestre du « Concertgebouw » pour les représentations d'Amsterdam, et a complété sa troupe par l'engagement de Mmes Bayer (contralto), Pedrelli et Vanemelen (chanteuses légères), et du baryton M. Cheyt. Comme nouveautés, on nous promet *Hulda* de César Franck, *Orphée* de Gluck, *Otello* de Verdi et la *Navarraise* de Massenet.

ANVERS. — Le festival français qui vient d'avoir lieu à l'Exposition sous la direction de M. Camille Saint-Saëns, peut être considéré comme un vrai succès. La présence du maître et celle de M. Diémer, le pianiste parisien si fêté, devaient nécessairement en rehausser l'éclat.

Si les œuvres de Saint-Saëns sont depuis longtemps populaires chez nous, il était pourtant intéressant de les entendre exécuter sous l'influence directe du maître. Plusieurs numéros du programme méritent une mention spéciale : ainsi, la rêveuse et poétique introduction du deuxième acte de *Phryné;* puis, le ballet de l'opéra *Ascanio* où le compositeur déploie les effets les plus variés. Il est regrettable que M. Saint-Saëns ne nous ait donné qu'un fragment de la *Suite algérienne.* Son *Africa* pour piano et orchestre, a trouvé en M. Diémer un interprète exceptionnel. Quelle fougue, quelle nerf dans l'attaque; et, avec cela, quelle sobriété dans le maintien !

L'œuvre de Saint-Saëns est d'une coupe toute moderne; ce n'est pas le concerto simplifié, mais bien une production de notre époque, si fertile en trouvailles. Etourdissant, l'effet qu'a produit le scherzo à deux pianos, exécuté à la perfection par M. Diémer et l'auteur.

Impossible de décrire l'enthousiasme qu'a soulevé M. Diémer, après chaque nouvelle apparition. Il faut savoir gré à l'éminent artiste de nous avoir fait connaître la fantaisie pour piano et orchestre, de M. Alb. Périlhou, un élève de Saint-Saëns, qui s'il faut en juger par l'œuvre qui nous occupe, est destiné à un brillant avenir. Les combinaisons harmoniques sont heureuses et la partie de piano est franchement intéressante.

Comme soli, M. Diémer avait fait choix du *Coucou*, ce morceau de Daquin qu'il interprète d'une façon si exquise ; puis de deux de ses compositions : *Orientale* et *Valse*. — M. Hasselmans, le brillant harpiste, a fait aussi une apparition à l'Exposition et il a été très fêté, ce qui n'étonnera aucun de ceux qui connaissent son rare talent. Voici comment s'est organisée cette audition intime, qui a eu lieu devant la Reine et la princesse Clémentine. Sa Majesté ayant, paraît-il, exprimé le désir d'entendre M. Hasselmans, avait fait demander à M. Béon, représentant de la maison Erard, de vouloir organiser une séance dans le salon d'honneur de la section française. C'est ainsi qu'une quinzaine d'invités seulement, parmi lesquels nous avons eu l'honneur de nous trouver, assistaient à cette intéressante audition. M. F. Thomé a exécuté quelques-unes de ses compositions pour piano ; puis, avec M. Hasselmans comme partenaire, une *Légende* fort bien venue et qui a servi de morceau de concours au Conservatoire de Paris.

Sa Majesté a hautement exprimé sa satisfaction et a examiné personnellement les instruments. M. Hasselmans a encore fait entendre une *Prière* de sa composition, morceau de style qui lui a valu les applaudissements les plus flatteurs.

Parmi les recitals qui ont eu lieu ces jours der-

niers, citons celui qu'a donné Mlle Rachel Hoffmann, dans la section allemande. La jeune pianiste a tout ce qu'il faut pour parvenir; mais nous lui recommandons sincèrement de revoir certains morceaux sous le rapport du style. La *Suite* Holberg, notamment, n'a pas été comprise par l'artiste, dont nous reconnaissont pourtant volontiers les mérites. A. W.

LONDRES. — Samedi dernier a eu lieu, à Covent-Garden, la première représentation de *The Lady of Longford*, du compositeur Emile Bach, dont sir Augustus Harris avait déjà produit l'année dernière une volumineuse partition intitulée *Irmengarde*. Le livret est de sir Augustus Harris et de M. F. E. Weatherby. Il est habilement construit, mais sans réelle valeur poétique. La musique de M. E. Bach n'a pas davantage de grandes envolées. C'est honnêtement médiocre.

Naturellement, sir Augustus Harris, directeur de Covent-Garden, devait à sir Augustus Harris, librettiste, une exécution hors ligne de l'œuvre nouvelle, et c'est ainsi que *The Lady of Longford* a obtenu un succès d'estime. Décors superbes. Interprètes : Mme Eames, Miss Evelyn Hughes, le ténor Alvary et Edouard de Reszké. L'ouvrage a ce précieux mérite de n'avoir qu'un acte.

Il était précédé sur l'affiche, samedi dernier, par les *Pagliacci* de Leoncavallo, avec Mme Melba dans le rôle de Nedda.

Lundi, nous avons eu *Lohengrin* avec Mme Eames dans Elsa, Edouard et Jean de Reszké dans Lohengrin et Telramund, et M. Gillibert comme héraut.

Le *Signa* de Cowen n'a pas de chance. Ajourné par suite d'une indisposition de Mme de Nuovina, il a été repris avec Mme Sigrid Amoldson, mais sans obtenir plus de succès.

La saison est véritablement close, et les théâtres se vident.

LUXEMBOURG. — Dimanche dernier, pour la seconde fois, la Légia a donné un concert à Luxembourg. Le succès éclatant qu'elle avait remporté l'an dernier, faisait prévoir la réussite extraordinaire réservée à cette seconde audition. La Société philharmonique s'était chargée de l'organisation. Le vaste pourtour du cirque, dans lequel a eu lieu le concert, était absolument comble; il y avait environ trois mille personnes.

La Philharmonique a joué la *Marche triomphale* de Mendelssohn et l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven.

La Légia a chanté les deux chœurs qui lui ont valu le premier prix au concours de Charleroi : le *Rêve* de Léon Dubois et *Vers l'Avenir* de Simar.

Dans le *Rêve*, quelques petites rugosités se sont fait sentir, notamment chez le ténor qui forçait le ton parfois. Dans cette partie du concert, la chaleur était insupportable et elle n'a pas été, paraît-il, sans exercer quelque influence sur les voix des chanteurs.

En effet, dans les *Eburons* de Tilman, chœur qui a été exécuté après la pause pendant laquelle les chanteurs avaient pris le frais, les voix étaient devenues plus tranquilles. Malheureusement, un orage a éclaté au beau milieu du morceau. Le public qui avait perdu la plus grande part, a bissé, et M. Dupuis, le célèbre directeur de la Légia, a dû faire recommencer à partir du solo et du passage *a bocca chiusa*. M. Dejardin, lauréat du Conservatoire de Liége, a récité ce passage d'un timbre clair et coloré, d'une diction merveilleusement nette; après le choral qui clôture ce poème magnifique, le public trépignait d'enthousiasme et a fait une véritable ovation à la distinguée phalangue artistique belge.

Dimanche, 5 août, la Société Sainte-Cécile, la maîtrise de la cathédrale de Luxembourg, célèbrera son cinquantième anniversaire; à l'office du matin, la messe *Papæ Marcelli*, de Palestrina, sera exécutée par cette maîtrise.

SAINT-PÉTERSBOURG. — La mort de Tschaïkowsky, au lendemain de la première production de sa *Symphonie pathétique*, dans laquelle on a cru découvrir comme le pressentiment de sa fin prochaine (le finale de l'œuvre est un *adagio* lugubre), a été l'événement à la fois le plus saillant et le plus douloureux. La perte prématurée du compositeur a été envisagée comme un deuil national.

Les concerts symphoniques de la Société musicale russe qui ont suivi les deux premiers, consacrés à Tschaïkowsky, ont été extrêmement incolores, à la seule exception du dernier, qui renfermait la symphonie avec chœurs de Beethoven, conduite par M. Napravnik, lequel s'était assuré le concours des chœurs de l'Opéra Russe. Les concerts de la « jeune école » ont dévoilé l'influence exercée sur elle, dans la personne du jeune Glazounow, par Tschaïkowsky, dont jusque-là les élèves de M. Rimsky-Karsakow se tenaient éloignés.

L'Opéra Russe n'a produit aucune nouveauté digne de mention, se consacrant de plus en plus à la culture du répertoire occidental, sans en excepter les Mascagni et les Leoncavallo (le théâtre impérial de Moscou a monté même les *Medici*). Le *Falstaff* de Verdi, faiblement interprété au Théâtre-Marie, n'a pas obtenu de succès.

Toute la vogue a été pour l'Opéra Italien privé, dont la Sembrich continue à former le principal attrait, ainsi que pour celles des représentations de l'Opéra Français de M. Colonne auxquelles prit part le ténor Van Dyck (*Lohengrin* et *Werther*). Les représentations wagnériennes que voulait organiser le directeur du théâtre de Hambourg n'ont pas eu lieu, faute d'un nombre suffisant de souscripteurs. En 1889, le cycle de l'*Anneau des Nibelungen* avait obtenu beaucoup plus de succès. Cette fois, les prix étaient trop élevés e

le public avait dépensé déjà environ un demi-million de francs pour l'Opéra Italien!

Comme toujours, il y a eu beaucoup de concerts de virtuoses, mais sans que paraisse une étoile nouvelle, et une longue série de soirées de quatuors dont le *leader*, l'éminent violoniste Auer, a été très fêté l'hiver dernier, à l'occasion de l'anniversaire des vingt-cinq ans de son activité musicale dans notre cité. Rubinstein est venu passer les fêtes de Noël à Saint-Pétersbourg et a joué une fois un choix de ses compositions au profit d'une œuvre de bienfaisance. La matinée a réalisé une recette de vingt mille francs environ. Rubinstein passe l'été dans sa villa de Peterhof.

Pendant la belle saison, la musique, en dehors des pluies et du choléra, prend son vol hors les portes de la ville. Les concerts y sont quotidiens. Aux « îles » du delta de la Néva, on applaudit tous les soirs les valses et les polkas de M. Edouard Strauss, de Vienne; à Pawlosk, de même la musique sérieuse, interprétée par l'orchestre de M. Galkine (chaque vendredi, il y a concert symphonique). M. Jacobs, de Bruxelles, en est un des solistes. Le chœur Archanghelsky y vient exécuter de grandes œuvres vocales, *a capella* ou avec orchestre. Il y a aussi des concerts symphoniques à Peterhof et à Oranienbaum.

L'Opéra Français de M. Raoul Gunsbourg répète à l'Aquarium; un Opéra Russe privé ouvre ses portes ces jours-ci à Arcadia. L'opérette est cultivée avec plus de succès sur trois ou quatre scènes (la Montbazon et Simon-Girard y ont passé), de même que la chansonnette française, de plus en plus grivoise, qui y coudoie le ballet italien, la féerie, des chœurs et des orchestres exotiques, des siffleurs, des clowns musicaux, des acrobates de tout genre...

En somme, en été, on fait chez nous plus de musique qu'en hiver; seulement, à de rares exceptions près, l'exécution en est moins bonne.

On a beaucoup remarqué cependant, il y a quelques semaines, le chœur suédois des étudiants d'Upsala, qui chante avec plus d'ensemble et de sûreté que de nuances. Du reste, nous sommes très gâtés sous ce rapport par la virtuosité prodigieuse des chœurs de nos chantres d'église, dont le plus célèbre est celui de la Cour.

NOUVELLES DIVERSES

Voici le tableau des représentations de Bayreuth pour le mois d'août :

Dimanche	5	août	*Parsifal.*
Lundi	6	»	*Tannhæuser.*
Jeudi	9	»	*Parsifal.*
Vendredi	10	»	*Lohengrin.*
Dimanche	12	»	*Lohengrin.*
Lundi	13	»	*Tannhæuser.*
Mercredi	15	août	*Parsifal.*
Jeudi	16	»	*Lohengrin.*
Samedi	18	»	*Tannhæuser.*
Dimanche	19	»	*Parsifal.*

Dès à présent, le *Wagnerverein* de Berlin annonce qu'il donnera, pendant la saison d'hiver, quatre grands concerts sous la direction de M. Charles Klendworth. Le concert du 11 février, date anniversaire de la mort du maître de Bayreuth, sera dirigé par M. Siegfried Wagner.

M. Edouard Lassen, dont on avait récemment annoncé puis démenti la retraite comme maître de chapelle du grand-duc de Saxe-Weimar, abandonne décidément la direction du théâtre grand-ducal. Sur le désir qui lui a été exprimé par le grand-duc, M. Lassen continuera de diriger les concerts de la Cour.

L'empereur Guillaume est décidément jaloux des lauriers de Schubert. Il vient de composer un lied, que la maison Bote et Bock a été chargée de publier.

Ce lied est intitulé *Chant à Ægir*, et l'auteur des paroles n'est autre que le comte Eulenbourg. *Ægir* est le Neptune scandinave. Il s'agit donc d'un chant au dieu des flots. On sait la prédilection de l'Empereur pour les voyages maritimes.

Le *Guide Musical* publiera sous peu un nouveau et très intéressant travail de M. Etienne Destranges, intitulé les *Femmes de Wagner*.

Il s'agit d'une étude sur les types féminins si intéressants et si captivants des héroïnes du théâtre du maître de Bayreuth, Senta, Elsa, Elisabeth, Brunnhilde, Sieglinde, Fricka, Iseult, Kundry, etc. Nul doute que cette étude intéressera vivement nos lecteurs.

On nous écrit de Poitiers, le 22 juillet :

La dernière audition du violoniste Emile Lévêque, donnée la semaine passée, a été on ne peut plus remarquable.

Au programme figuraient : 1° le troisième trio en *si* bémol (piano, violon et violoncelle); 2° Cinquième quatuor pour instruments à cordes (absolument intéressant) d'Antonio Bazzini ; 3° Grande sonate en *ré* (Raff).

Ces diverses œuvres ont été acclamées et les applaudissements n'ont pas fait défaut à M. E. Lévêque et à ses vaillants partenaires.

Les sociétés chorales et les sociétés d'agrément avaient jusqu'en ces derniers temps une situation privilégiée, en France, relativement aux droits d'auteur, pour les exécutions qu'elles donnaient en public. Alors que, depuis trois ou quatre ans, toutes les sociétés belges avaient été contraintes de payer une redevance pour l'exploitation du répertoire de la société, les

sociétés françaises n'avaient plus jusqu'à présent pu être soumises au payement des droits.

Cette situation va changer : il appert d'une circulaire adressée aux préfets par M. Spuller, avant son départ du ministère de l'instruction publique, que les travaux de la commission extraparlementaire réunie pour examiner les questions relatives aux droits d'auteur à percevoir sur les auditions musicales gratuites données par les sociétés chorales et instrumentales des départements, ont heureusement abouti à un accord entre les auteurs de la proposition de loi et le syndicat de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

A partir du 1er janvier 1895, les sociétés musicales seront nanties, sans aucune exception, d'un nouveau traité applicable exclusivement aux auditions musicales gratuites et stipulant le payement d'un franc par an et par société.

Ce droit est dérisoire en comparaison des droits qu'on prélève en Belgique. Les auteurs français n'ont pas à se plaindre du sort qui leur est fait dans ce pays. Il est seulement fâcheux que la réciprocité ne soit point parfaite pour les auteurs belges.

Quant aux auditions payantes, dont la commission n'avait d'ailleurs pas à s'occuper, elles donneront lieu à un traité complètement distinct du précédent et qui ne sera imposé qu'aux sociétés musicales donnant des auditions non gratuites.

La commission n'avait pas non plus à s'occuper des représentations théâtrales. Rien n'est innové à leur égard. Toutes les fois qu'une œuvre dramatique, quelle que soit son importance, figurera sur un programme quelconque, le consentement de l'auteur ou de la société qui le représente demeurera exigible dans les mêmes conditions que par le passé.

MM. Darche frères, les luthiers bien connus ont réuni leurs deux maisons. La nouvelle installation confortablement située rue de la Montagne, 49, a été inaugurée il y a une quinzaine. De nombreux visiteurs ont défilé depuis dans les nouveaux locaux, ils ont été unanimement émerveillés des luxueux et excellents instruments qu'expose la maison Darche. Nous ne pouvons que conseiller à nos lecteurs une promenade dans ces parages.

BIBLIOGRAPHIE

M. Gounin-Ghidone, éditeur à Paris, 21, rue Mérèse, vient de publier un intéressant recueil de *Pièces inédites* pour orgue ou harmonium, composées par E. Bernard, Chabrier, Eymieu, G. Fauré, Gigout, Guilmant, L. Hess, Hillemacher, A. Holmès, G. Hue, Vincent d'Indy, E. Lacroix, Ch. Lefebvre, Lenepveu, Paladilhe, Reyer, Rousseau, Salvayre, Vidal, etc.

Ce recueil est le premier volume de la série.

—On sait que l'ouvrage de M. Edouard Hanslick, professeur à l'Université de Vienne, ayant pour titre : *Du Beau dans la musique*, n'a pas eu moins de huit éditions en Allemagne. M. Charles Bannelier vient de faire paraître chez MM. Ph. Macquet et Cie, éditeurs de musique, 103, rue Richelieu, la seconde édition française, revue et modifiée d'après la huitième édition allemande.

— Au tour de l'Espagne de mettre en lumière la série de compositions de ses grands maîtres, à partir du XVe siècle. Plusieurs de ces œuvres peuvent rivaliser avec ce que l'Italie et les Pays-Bas ont produit de plus remarquable

Il a fallu, pour réaliser cette noble et vaste entreprise, rechercher et rajuster partout les fragments disséminés de ces productions, tâche d'autant plus ardue qu'au rebours de ce qui a lieu aujourd'hui, les œuvres musicales n'étaient guère mises en partition. Une basse par ici, un ténor par là, un alto ailleurs... quelle rude épreuve à subir et quelle énorme patience à déployer!

M. Philippe Pedrell, un maître érudit et entreprenant, a bien voulu se charger de cette ingrate besogne, et, grâce à la première livraison-spécimen, parue il y a quelques semaines, et entièrement formée des compositions de Christophe Morales — un des plus illustres musiciens espagnols du XVIe siècle, — on a pu voir que la publication constituera un vrai monument artistique, digne des grandes individualités qui y figureront.

Rien n'a été négligé, d'ailleurs, pour ce tardif hommage rendu par l'Espagne à ses glorieux enfants. L'ouvrage est muni d'une préface historique et esthétique bilingue; la traduction de l'ancienne notation a été opérée dans les meilleures conditions possibles; la gravure constitue un

modèle de clarté et d'élégance; enfin, le papier solide et le format ample de l'ouvrage achèveront de rendre attrayante une réunion de vrais chefs-d'œuvre.

Le recueil est intitulé : *Hispania schola musica sacra. Opera varia secul. XV, XVI, XVII et XVIII.* — Barcelona, Juan Pujol y Compania, editores.

Suivent les nombreux souscripteurs, en tête desquels se trouve la reine Marie-Christine.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

ALCAZAR ROYAL. — Spectacle varié.

WAUX-HALL. — Tous les soirs, concert de symphonie par l'orchestre du théâtre de la Monnaie.

Paris

OPÉRA. — Du 20 juillet au 5 août : Djelma, Samson et Dalila. Roméo et Juliette. La Walkyrie.

OPÉRA-COMIQUE. — Clôture

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LEKIME, SECRÉTAIRE ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Ed. Schuré — Michel Brenet
Georges Servières
Hugues Imbert — René de Récy
Camille Benoit — Etienne Destranges
Alfred Ernst — Guy Ropartz
Van Santen Kolff
J. Houston Chamberlain
Ed. Vander Straeten — Ed. Evenepoel
Maurice Kufferath
Charles Tardieu — Marcel Remy
I. Ragghianti — J. Malherbe
Henry Maubel — Ed. de Hartog
N. Liez — I. Will
Dr F.-V. Dwelshauwers-Dery
Ernest Closson — Lucien De Busscher
Oberdœrfer — Jean Marlin
J. Brunet — A. Wilford, etc, etc.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . . 12 francs.
Union postale. . . . . . 14 —
Pays d'outre-mer . . . . 18 —

40e ANNÉE — 19 et 26 Août 1894 — NUMÉROS 34-35

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères.—A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. —A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur 149, rue Saint-Maurice. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéros 34-35. 19 et 26 Août 1894.



Maîtres Contemporains

VINCENT D'INDY





COMME Berlioz, Vincent d'Indy, bien que né à Paris le 27 mars 1851, a des attaches avec les contrées méridionales de la France; car sa famille était originaire de Vernoux (Ardèche) et y a conservé des propriétés. Il a puisé dans la beauté des sites qui l'entouraient, dans les montagnes du Vercors, la plaine du Rhône, les beaux bois de hêtres et de sapins, son profond amour pour la nature. Comme Berlioz, il aura eu des tendances très marquées pour l'art symphonique; et lorsqu'en 1867 il eut sous les yeux le traité d'orchestration du maître de la Côte-Saint-André, ce fut une révélation : les grands dieux de l'Olympe musical, Gluck, Spontini, Beethoven, Weber... lui apparurent dans tout le rayonnement de leur maîtrise et de leur gloire. La nature et Berlioz, voilà donc les deux puissants et premiers éducateurs de Vincent d'Indy; tout le problème de sa destinée n'est-il pas contenu en germe dans ces deux facteurs? « C'est une hypothèse de la philosophie littéraire contemporaine, a dit Paul Bourget, que l'esprit grandit comme une plante et qu'il absorbe en lui, par un travail inconscient et profond, tout le suc nourricier du milieu dans lequel il est placé. » Visitez les collines et les montagnes du Vercors, les cimes et les versants si pittoresques des Cévennes; remémorez-vous les théories, les préférences, les haines, les enthousiasmes de Berlioz, — le milieu physique et moral dans lequel a vécu Vincent d'Indy vous sera perceptible; son état d'âme se dévoilera. Plus tard, lorsqu'un coup de tonnerre éclatera dans le ciel musical et qu'apparaîtra Richard Wagner, il sera fasciné, dompté par ce génie puissant et absorbant. Cherchant d'abord à l'imiter (certaines de ses œuvres en porteront la trace), il s'apercevra bientôt qu'il fait fausse route. Il se repliera sur lui-même, ne retiendra plus que les grandes lignes du maître de Bayreuth et créera, dirigé par un musicien tel que César Franck, de belles pages dans lesquelles, malgré quelques réminiscences, la personnalité s'accuse hautement. Tels la *Trilogie de Wallenstein* et le *Chant de la Cloche*. Ajoutons que si, dans sa musique, il est *poète* comme Sully-Prudhomme, il est encore plus *artiste* à la façon de José-Marie de Heredia.

Ce fut sa grand'mère, Mme Théodore d'Indy, une excellente musicienne, qui dirigea ses premiers pas dans la carrière si difficile de l'art musical. A l'âge de neuf ans il commençait l'étude du piano, et à quatorze ans il était absolument maître de l'instrument. Il vécut dans l'intimité des classiques, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven.

De 1862 à 1865, Diemer lui révèle plus profondément le mécanisme du clavier; puis, après cette période, Lavignac lui enseigne la technique de l'harmonie et les premiers principes de la composition. Simultanément, il suit les cours de Marmontel. C'est en 1867 qu'un de ses oncles, M. Wilfrid d'Indy, amateur très passionné pour la musique, lui fit connaître le traité d'orchestration d'Hector Berlioz,

qui devait lui ouvrir un horizon nouveau. Puis, en 1868 ou 1869, survient sa liaison avec un musicien fort bien doué, M. Henri Duparc; ils travaillent ensemble les partitions de Richard Wagner et, dans leur petit cénacle, on exécute les belles conceptions de Jean-Sébastien Bach, notamment la *Passion selon saint Mathieu*.

En 1870, il prend la capote de soldat et vole à la défense du pays. Triste page d'histoire où sombrent tant d'intelligences, mais où se révèlent cependant de si beaux dévouements! Une grande perte pour lui fut celle de sa grand'mère, Mme Théodore d'Indy, qui mourut peu de temps après l'armistice.

C'est à cette époque que César Franck devient son professeur. Sous sa direction, le jeune compositeur étudie l'harmonie, la composition, le contrepoint et la fugue. Reçu dans sa classe d'orgue au Conservatoire en 1873, il remporte en 1874 un second et en 1875 un premier accessit. Alors qu'il était encore à la classe d'orgue, il fit ses premières armes comme organiste titulaire à l'église de Saint-Leu-Taverny, près Ermont, qui possédait un très bel instrument de Cavaillé-Coll, grâce à la libéralité de Napoléon III. Ce que Berlioz avait fait, en s'engageant comme choriste au théâtre des Nouveautés, après l'excommunication maternelle, pour parer aux premières nécessités de la vie, Vincent d'Indy l'entreprit, en entrant en 1875, lors de sa sortie du Conservatoire, à la Société des Concerts du Châtelet, comme second timbalier et chef des chœurs, dans le but de se familiariser avec l'emploi de l'orchestre, de se lier avec la plupart des instrumentistes, et peut-être aussi de prouver sa détermination bien arrêtée de suivre la carrière musicale. Ce fut dans cette même année 1875 que fut exécutée à Paris, aux Concerts populaires dirigés par Pasdeloup, sa première œuvre, l'ouverture de *Piccolomini*, seconde partie de la *Trilogie de Wallenstein*, d'après la tragédie de Schiller, qui devait être une de ses plus belles créations. Puis viennent les années de production. En 1876, audition aux Concerts populaires de l'ouverture pour *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare; — le 24 mars 1878, exécution de la *Forêt enchantée* d'après Uhland. Dans la même année, le quatuor (op. 7) pour piano et instruments à cordes est joué simultanément à la Société Nationale de Musique et à la Trompette.

En 1881 fut représenté à l'Opéra-Comique un petit acte, sur un livret de M. Robert de Bonnières : *Attendez-moi sous l'orme*. A la même époque, l'auteur termine la composition du *Poème des Montagnes*, suite pour piano (op. 15), qui rentre dans la catégorie des œuvres inspirées directement par la nature. Son premier grand succès fut le *Chant de la Cloche*, légende dramatique en un prologue et sept tableaux, qui remporta le premier prix au concours ouvert par la ville de Paris en l'année 1886. Composée pendant la période de 1879 à 1883, cette belle page a été tirée du drame de Schiller par Vincent d'Indy. Poème et musique sont l'œuvre du compositeur, qui a suivi l'exemple de Berlioz et de Wagner. Le *Chant de la Cloche* a été exécuté aux frais de la ville de Paris, à l'Eden, le 25 février 1886. De nouvelles et nombreuses auditions en ont été données dans les grands concerts, en France et à l'étranger, avec un succès croissant. Bien qu'inféodé à l'école wagnérienne, Vincent d'Indy a su se servir des *Leitmotive*, ou thèmes conducteurs, sans pour cela copier servilement le maître de Bayreuth. Il a gardé son originalité, et des tableaux comme le *Baptême*, l'*Amour*, la *Fête*, *Vision*, l'*Incendie*, la *Mort*, le *Triomphe* lui ont fourni l'occasion de montrer sa maîtrise dans la variété des combinaisons instrumentales et les richesses du coloris musical.

Sauge fleurie, légende pour orchestre, d'après Robert de Bonnières, a été composée en octobre 1884. Ce poétique conte de fées devait séduire le musicien qui, dans son enfance, s'était exclusivement passionné pour les contes populaires ou fantastiques des Hauf, Andersen, etc... et ouvrir un vaste horizon à sa muse rêveuse, éprise des symboles. La jeune fée Sauge fleurie erre au bord d'un lac aux eaux bleues et tout couvert de jonquilles. Le fils du roi, poursuivant un cerf à travers la forêt,

aperçoit la fée et s'arrête ébloui à sa vue. Aimer un homme était un cas de mort pour Sauge fleurie; elle préfère renoncer à l'immortalité pour posséder, ne fût-ce qu'un instant, le cœur d'un prince aussi beau. Charmante scène d'amour où Sauge fleurie donne sa vie à son amant, qui bientôt s'éloigne avec la chasse :

> Amour et Mort sont toujours à l'affût,
> Ne croyez pas que celle que je pleure
> Fut épargnée : elle sécha sur l'heure,
> Comme une fleur de sauge qu'elle fut

Il se dégage un charme indéniable de cette œuvre finement ciselée, travail d'un poète musicien dans lequel la science des vieux maîtres est alliée à la richesse de l'harmonie moderne.

En octobre 1886, voit le jour la symphonie en *sol* (op. 25), pour orchestre et piano, sur un chant montagnard français, laquelle fut entendue, en mars 1887, aux Concerts Lamoureux : le piano était tenu par Mme Bordes-Pène. Vincent d'Indy a su habilement tirer parti des ressources que lui offrait le clavier. La symphonie est divisée en trois parties, qui ne sont que des variantes d'un thème transformé à l'infini. Le cor anglais, dès le début de la première partie, présente le motif pastoral qui est développé tour à tour par les divers instruments. Dans la deuxième partie, le piano prend une plus grande importance et donne la réplique à l'orchestre où l'on distingue les rythmes les plus opposés, les combinaisons les plus fantaisistes. Des appels de cor, un solo d'alto plein de tendresse, esquissent fort bien les scènes de la vie champêtre. Et, comme apothéose, une kermesse aux rythmes plein d'entrain et d'humour !

Le 3 mai 1887 eut lieu l'unique et superbe représentation de *Lohengrin* à l'Eden. Ce fut Vincent d'Indy que Charles Lamoureux s'adjoignit pour diriger les études chorales et la musique de scène. On se souvient encore de la magistrale exécution de l'œuvre de Richard Wagner, qui, depuis, ne fut pas dépassée à l'Opéra.

(*A suivre*). HUGUES IMBERT.





REINACH CONTRE NICOLE



Nous recevons de M. Th. Reinach la lettre suivante en réponse à la lettre de M. Nicole, de Genève, que nous avons publiée dans notre numéro du 22-29 juillet :

Paris, 30 juillet 1894.

Monsieur le Directeur,

On me communique une lettre de M. Nicole au sujet de l'*Hymne à Apollon*, qui a paru dans votre dernier numéro.

Je ne veux pas abuser de votre hospitalité, surtout en faveur de cet hymne, qui vous a déjà pris beaucoup de place; mais il me faut cependant répondre en quelques mots au plaidoyer de l'honorable musicien genevois, plaidoyer qui prend un peu les allures d'un réquisitoire. M. Nicole commence par affirmer que, tout en ayant reçu de M. le directeur de l'Ecole d'Athènes communication de ma transcription, il a pris la peine de refaire, d'une manière indépendante, la traduction des notes antiques « d'après un tableau synoptique qu'il s'était fait de tous les signes d'Alypius ». Je n'ai pas l'habitude de mettre en doute les assertions d'un confrère, mais M. Nicole me permettra de croire qu'en opérant sa traduction il a cependant eu... un peu sous les yeux la mienne : autrement, il serait bien extraordinaire que sur toutes les questions controversables, par exemple le choix entre la pure chromatique et l'inharmonique, l'interprétation des caractères I, K, O, etc., il fût, sans hésitation, tombé d'accord avec moi. En tout cas, c'est une coïncidence dont j'ai tout lieu d'être satisfait, et qui, à défaut d'autre mérite, me laisse celui de la priorité dans l'exactitude.

En revanche, je laisse bien volontiers à M. Nicole le mérite et même, s'il veut, la gloire d'avoir eu, le premier, l'idée de briser le rythme certain, limpide et documentaire de l'hymne grec, en s'inspirant de la manière « dont les pâtres et les Klephtes chantent dans la montagne ». Je ne lui envie nullement la paternité de ce « récit » incohérent, *monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum*. S'il veut être édifié sur la valeur d'une tentative de ce genre, je me permets de le renvoyer à l'article consacré à ce sujet dans le dernier numéro de la *Berliner Philologische Wochenschrift* (26 juillet), par le savant le plus compétent qu'il y ait en Allemagne sur ces matières depuis la mort de Westphal, M. Karl von Jan. Il y constatera que ce juge vraiment autorisé donne à ma transcription une approbation sans réserve qui, venant après celle de M. Gevaert, me laisse peu d'inquiétude pour l'avenir.

Je ne parle ici que science, et non pas goût, car «des goûts on ne doit pas disputer»; si donc, comme l'assure M. Nicole, M. Homolle a « beaucoup préféré » sa version à la mienne, je ne puis qu'en féliciter... M. Nicole, tout en m'étonnant que le directeur de l'Ecole d'Athènes n'ait pas cru devoir manifester publiquement cette « préférence» en insérant la version de M. Nicole dans le *Bulletin* de l'Ecole d'Athènes, à la suite ou à la place de la mienne. Il est également certain, puisque M. Nicole l'affirme, que des musiciens lui ont fait demander son travail « à Vienne, à Lille, à Paris et à Constantinople»; mais là où sa mémoire commet une petite défaillance, c'est quand il ajoute qu'à Constantinople « M. Cambin a fait exécuter sa version avec grand succès ». Au contraire, lorsque les membres du comité chargé de l'organisation du concert ont pris connaissance de la version de M. Nicole, ils l'ont trouvée, à bon droit, tellement supérieure à la compréhension de leur public, qu'ils ont (à défaut de l'accompagnement Fauré, non encore gravé) fait écrire par un compositeur italien, M. Radeglia, un accompagnement très simple et très raisonnable, sous la mélodie rythmée, complétée et découpée d'après mes indications.

C'est cet arrangement, et non celui de M. Nicole, qui a été exécuté «avec grand succès» à Constantinople; je dois ajouter qu'en publiant (*for private circulation*) son travail, M. Radeglia a pris soin d'inscrire sur la couverture : « transcription de M. Théodore Reinach»; délicatesse scrupuleuse qui aurait pu trouver des imitateurs.

Il y aurait encore plusieurs inexactitudes à relever dans la lettre de M. Nicole, par exemple lorsqu'il affirme que « dans la version Reinach-Fauré il ne voit qu'un endroit où un chanteur puisse respirer : c'est sur un point d'orgue qui tombe au milieu d'un mot ». Ce point d'orgue — dont je n'ai pas d'ailleurs à prendre la défense — ne s'observe, bien entendu, que lorsqu'on chante les paroles françaises, et alors il tombe, non pas au milieu d'un mot, mais à la fin d'un vers : « Roi des jeunes taureaux consume les *chairs* ».

En revanche, M. Nicole, s'il s'en était donné la peine, aurait pu compter dans notre transcription — reprise non incluse — vingt et une virgules dites de respiration, six points d'orgue et quatre grandes coupures marquées par des doubles barres ou des silences prolongés; si cela ne suffit pas aux « pâtres grecs» pour reprendre haleine, c'est que ces messieurs sont devenus très asthmatiques depuis mon dernier voyage...

Un dernier mot : M. Nicole me reproche d'avoir *laissé* imprimer partout (??) que c'est ma version et mon (?) accompagnement qu'on a exécutés à Athènes, comme aussi d'avoir *laissé* imprimer «dans les *Annales*» (??) que j'avais découvert l'inscription à Delphes, que j'étais membre de l'Institut, «et bien d'autres encore». Mais, je vous en prie, quel homme d'étude ou de plume garderait une heure pour ses travaux sérieux, s'il prenait la peine de répondre à toutes les inepties qu'on imprime au sujet de lui ou de ses publications, et qui, la moitié du temps, ne parviennent même pas à sa connaissance? Autre chose est de laisser imprimer des sornettes sans conséquence et qui ne trompent personne, autre chose d'imprimer soi-même des assertions volontairement ou involontairement inexactes : je regrette que M. Nicole, que je ne connais pas et qui, en sa qualité de musicien et de philhellène avait tous les droits à mon estime, se soit laissé tomber, cette fois, dans cette fâcheuse erreur.

Agréez, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments très distingués.

THÉODORE REINACH.



A BAYREUTH



Lohengrin, tel qu'il est donné à Bayreuth, est un inoubliable spectacle. Non pas que l'exécution nous ait révélé des aspects inattendus de l'œuvre, comme le fit, il y a deux ans, la première exécution du *Tannhœuser* sur la scène du théâtre Wagner. Pour *Tannhœuser*, l'exécution de Bayreuth avait eu, en quelque sorte, le caractère d'une interprétation nouvelle, quelque chose comme la restitution intégrale d'un tableau rendu méconnaissable par des retouches et des repeints. Le troisième acte, notamment, joué jusqu'alors suivant les plus déplorables traditions de l'opéra était demeuré lettre morte, et il avait fallu la mise en scène de Mme Wagner, la belle ordonnance de toutes les parties de la représentation, la compréhension de la portée morale du poème, pour en faire saillir le caractère grave, le beau sentiment dramatique et religieux tout ensemble.

Avec *Lohengrin*, nous n'avons pas eu de ces surprises, sauf au dernier acte. Il y a là un chœur qui suit le grand récit du Graal et une courte apostrophe de Lohengrin au roi Henri, lui annonçant la victoire et les grandeurs futures de la patrie allemande, qui, partout supprimés sur nos théâtres depuis 1852, n'en constituent pas moins une scène d'une étonnante et saisissante grandeur. Chose singulière, ce chœur qu'on ne chante pas, sous le vain prétexte qu'il fait longueur et qu'il n'ajoute rien au développement dramatique, a pour effet, au contraire, d'accentuer le déchirement final et

d'apporter plus de logique et de clarté dans le dénouement. Lohengrin résistant aux seules prières d'Elsa semble infliger à celle-ci une peine cruelle et disproportionnée avec la faute. Lorsque le chevalier au cygne reste sourd aux supplications du peuple tout entier, à celles du Roi, à celles d'Elsa et de ses suivantes, on comprend mieux qu'il obéit à la loi suprême du Graal, on sent plus poignante la douleur de la séparation et la grandeur du sacrifice. Enfin l'apparition du jeune duc Godefroid, ne répondant à aucune nécessité dramatique quand ce chœur est coupé, paraît non seulement logique, mais devient le véritable dénouement du drame.

Ce qui est tout à fait hors de pair, dans l'exécution de ce finale, c'est l'art avec lequel tout le personnel en scène participe à l'action. Elsa, affaissée, entourée de ses femmes, a des attitudes exquises de madone au pied de la croix, et le groupe des suivantes rangées autour d'elle, les unes agenouillées, les autres penchées, toutes mêlées activement à la douleur de leur maîtresse, restitue une vision animée des admirables compositions des maîtres italiens. On dirait une mise au tombeau du Titien, ou une scène biblique de Mazzolino. Lohengrin, dans le fond de la scène, priant agenouillé, évoque l'idée de quelque saint Toma de Mutina perdu dans l'ardente extase de la foi opérante, tandis que, de l'autre côté, Ortrude, surgissant des frondaisons de la forêt et se confondant en quelque sorte avec le tronc du chêne où elle s'appuie, symbolise d'une façon saisissante le paganisme druidique terrassé par la religion nouvelle.

Ainsi les réalisations scéniques de Bayreuth, intimement inspirées des idées poétiques et philosophiques du maître, élargissent le cadre de l'action et suggèrent de lointaines excursions de la pensée. Il faut rendre hommage à qui le mérite pour ces remarquables interprétations.

Mais s'il est difficile de distinguer en cette matière; de dire ce qui revient à chacun, à Mme Wagner, à Félix Mottl, à Hermann Levi, à M. Kniese, aux remarquables chanteurs, aux décorateurs, dans l'œuvre commune, une mention spéciale est due cependant au jeune Siegfried Wagner pour la composition de ce tableau final, qui est son œuvre propre. C'est lui qui en a esquissé, au crayon et à l'aquarelle, les évolutions mouvementées et colorées, et, pour ses débuts dans l'art du régisseur, il s'est signalé par un coup de maître.

S'il me fallait noter toutes les particularités intéressantes de cette rénovation de l'ouvrage le plus joué et le plus populaire de Wagner, j'aurais fort à faire. Il n'y aurait, pour ainsi dire, pas une scène qui ne donnât lieu à des observations où la vulgarité et la navrante platitude de nos exécutions ordinaires devraient être nécessairement mises en relief. Mais on a déjà dit, ici même, l'art vraiment surprenant avec lequel manœuvrent les masses, et mon éminent confrère Charles Tardieu, dans l'intéressante lettre adressée par lui de Bayreuth à l'*Indépendance belge* (1), a finement analysé les jeux de scène expressifs et caractéristiques de cette interprétation bayreuthoise. Je tomberais fatalement dans les redites, si je voulais, à mon tour, m'arrêter aux détails nouveaux ou curieux, dignes d'attention : la distinction, ingénieusement établie par le costume, les armes, par la coloration et la coupe des cheveux, entre les différentes peuplades accourues à l'appel du bon roi Henri l'Oiseleur; la saisissante façon dont les suivantes d'Elsa se mêlent à la prière de celle-ci; les évolutions extraordinairement animées de la masse des choristes à l'approche du chevalier miraculeux; la dramatique apparition de Telramund et d'Ortrude, au milieu de la marche du sacre; l'adorable défilé des compagnes d'Elsa dans la chambre nuptiale; l'intimité charmante donnée à la scène d'amour par l'ingénieuse disposition du décor; la grande allure imprimée à la réunion des guerriers et des gens du peuple à l'appel des hérauts d'armes, etc., etc. Tout cela forme un ensemble parfaitement ordonné, soulignant d'un geste général remarquablement juste les grandes pages du drame. On se demande par quel prodige d'incompréhension, tant de directeurs, de régisseurs et de chefs d'orchestre ont pu passer depuis un demi-siècle à côté de la vérité enfin apparue ici dans sa rayonnante splendeur.

Ce serait, sans doute, exagérer que de prétendre qu'en aucune de ses parties *Lohengrin* n'a jamais été bien rendu ailleurs. Le décor du premier acte, les mouvements de masses, la belle sonorité des chœurs, enfin la perfection du rendu orchestral, lors de la première exécution de l'ouvrage à Paris (à l'Eden-Théâtre), sous la direction de Lamoureux, n'étaient pas inférieurs à ce que je viens d'avoir ici; mais il y avait des taches, des insuffisances en beaucoup de points. L'Elsa de Mme Nordica ne m'a pas fait oublier la pénétrante héroïne de Mme Caron, si dramatique au second acte et si pathétique au troisième, ni le Frédéric de M. Popovici, l'interprétation très énergique du même per-

(1) Numéro du 29 juillet 1894. Supplément littéraire.

sonnage par Maurice Renaud, lors de la première à l'Opéra, en 1892.

Ce qui est unique à Bayreuth, c'est la parfaite concordance des parties, le parallélisme absolu de l'interprétation vocale, orchestrale et scénique, si bien qu'un détail manqué se perd dans le charme idéal du tout. Telle faute qui vous avait choqué au moment même s'efface dans le recul de la mémoire, pour faire place à la vision enchanteresse d'une série de tableaux merveilleusement composés. Ainsi, je n'ai plus souvenance des quelques gestes maladroits de Mme Nordica, de son inexpérience à se servir de ses mains et de ses bras battant l'air inutilement; ni des attitudes parfois exagérées de Mme Brema, qui vont jusqu'à l'extrême limite de la distinction dans la grande scène du deuxième acte. Il est vrai qu'elle incarne le personnage odieux de la pièce, *das fierchterliche Weib*, l'effroyable femme, comme l'appelle Wagner. Mais si, dans sa fureur très osée, la querelle des deux femmes suggère de loin des comparaisons fâcheuses avec la fameuse querelle de la *Fille de Mme Angot*, le regard ne conserve, à distance, que le souvenir des énergies farouches d'Ortrude s'opposant avec un relief saisissant à la piété secourable d'Elsa, et des magnifiques tableaux qui se déroulent l'un après l'autre à partir de l'arrivée de Lohengrin.

Les deux artistes nouvelles que Mme Wagner a su attacher à son théâtre ont d'ailleurs apporté un nouvel élément d'intérêt à l'œuvre de Bayreuth. Mme Nordica est une cantatrice de beaucoup de distinction et de goût. La voix n'a pas un timbre très brillant, et, par là même, l'artiste paraît un peu froide ; il semble qu'il manque à son chant la flamme intérieure, la vibration qui trouble et pénètre; mais elle a dans la voix des douceurs très caressantes, de fines nuances, une *mezza-voce* particulièrement charmante dans la scène du balcon et, au premier acte, dans la scène d'entrée.

Mme Brema, qui est une Anglaise d'origine allemande, a plus de tempérament, et il se pourrait qu'il en sortît une artiste remarquable. La voix est belle, elle a de l'éclat, de la souplesse, du timbre, de l'énergie, et la vaillance un peu désordonnée avec laquelle elle a supporté le rôle écrasant d'Ortrude sans une faiblesse, sans une hésitation jusqu'à la fin, prouve les qualités exceptionnelles de cette artiste. Reste à savoir s'il y a en elle une individualité. Après *Lohengrin*, je l'ai revue dans la Kundry de *Parsifal*, où elle m'a paru tout à fait remarquable, alliant un grand charme de diction, d'attitudes et de voix dans les scènes de séduction ou de répentir, à une fureur énergique à plaisir et farouche sans excès dans les scènes véhémentes.

Mais que vous parlé-je des interprètes isolés? Qu'il s'agît de *Lohengrin* ou de *Parsifal*, il faudrait naturellement nommer avant tout Van Dyck, l'unique, l'incomparable, que j'ai eu le « rare » bonheur de voir dans le chevalier au cygne, et la malechance de ne pas entendre, cette fois, dans *Parsifal*. Son interprétation de Lohengrin, déjà si dramatique et si variée à Paris et à Bruxelles, s'est encore affinée et complétée ici, et, dans le cadre merveilleux que lui fait son entourage, il est véritablement le personnage surnaturel dont la venue miraculeuse suscite un drame si poignant. Le malheur de M. Van Dyck, c'est qu'il rend tous les autres ténors impossibles. Par le charme de la voix, la clarté de la diction, la noblesse du geste, l'ampleur et la justesse musicale du style, par toutes ses qualités de chanteur et de comédien, il leur est si supérieur qu'on éprouve un sentiment pénible dès que paraît un Grüning (Tannhæuser) ou un Birrenkoven (Parsifal). Ce dernier a une jolie voix, une vraie voix de ténor, chose rare en Allemagne; il chante juste et joue consciencieusement. Mais il lui manque ce quelque chose qui est indéfinissable et qui fait le don souverain. Il peut nous satisfaire, mais il ne nous saisit pas, comme l'autre. Et puis, il est vraiment trop pot-à-tabac, qu'il porte le costume du jeune fol courant les bois l'arc à la main, ou l'armure du chevalier noir. Dans la grande scène finale du Graal, quand il promène la lance sacrée sur l'assemblée, il a l'air de courir après un papillon; il ne manque vraiment à son épieu que le petit sac de gaze! Non, voyez-vous, c'est très bien par moments, mais ce n'est pas ça.

Me voilà discutant les détails d'exécution, les mérites et les démérites particuliers de l'un ou l'autre interprète, comme s'il s'agissait d'une représentation en un théâtre quelconque! J'ai tort, je le reconnais, car à Bayreuth, c'est l'ensemble qui importe et qui demeure la chose essentielle. Et à ce point de vue, on n'a pas tort, assurément, de chercher à attirer de nouvelles forces jeunes au théâtre de Wagner; seulement il y aurait quelque danger si l'on continuait à vouloir y faire prédominer les pires méthodes allemandes de déclamation et de chant. J'ai entendu, à ce sujet, énoncer des théories qui auraient fait bondir Wagner, car il fut de tout temps l'adversaire de cette école de vocalistes qui chantent dans leur barbe et se comportent en scène avec la gravité solennelle

de professeurs d'université. On vous explique que l'allemand est une langue pauvre en voyelles et forte surtout par ses consonnes. Conclusion, on ne fait plus entendre les voyelles et l'on fait sonner seulement les consonnes ! Cela fait à la scène une langue sifflante et pétaradante du plus désagréable effet.

Et puis l'on recommande maintenant aux chanteurs et acteurs d'éviter « l'effet théâtral », d'être *innig*, intimes, c'est-à-dire pénétrés du sentiment qu'ils ont à exprimer. Comme résultat, cela nous a donné, dans *Tannhœuser,* un Landgrave qui chantait pour son nombril et dont le geste allait du sein droit au sein gauche. Van Dyck, l'excellent Reichmann, la Nordica, la Brema, tous sont trop *theatralisch* au gré de certains esthéticiens des bords du Mein rouge. On leur reproche de jouer trop en dehors; il faudrait qu'ils jouent en dedans. Etrange aberration! Où veut-on que le chanteur soit en dehors, qu'il soit théâtral, si ce n'est justement à la scène! Ah! la belle génération de chanteurs et de comédiens qu'on va nous faire avec ce système de la *Innigkeit* actuellement en honneur! En peu de temps, on en sera revenu à cette école de l'abstinence, la *Enthalsamkeits-schule,* si justement et si énergiquement combattue et raillée par Wagner de son vivant. Ce n'est pas lui, ah! certes non, qui se fût contenté des chanteurs qu'on nous a fait entendre dans le *Tannhœuser,* tous stylés suivant la nouvelle méthode, tous *innig,* tous « en dedans » et absolument insupportables, cela va sans dire. Ce n'est pas du temps de Wagner, du temps des Materna, des Betz, des Niemann, des Carl Hill, de tous les grands protagonistes de l'*Anneau du Nibelung* qu'on les eût supportés et prônés.

Nous voilà loin de *Lohengrin* et de *Parsifal!* Sans doute; mais il est impossible de parler des représentations de cette année sans toucher aux questions qui ont été agitées à propos d'elles et qui ont exercé une influence, selon moi, fâcheuse sur la tenue générale. Des représentations du *Tannhœuser,* comme celle à laquelle j'ai assisté le 6 août, ne sont pas dignes du lieu. L'enthousiasme des bons Allemands de province que la mise en scène éblouit ne doit pas faire naître des illusions sur les impressions pénibles éprouvées par la grande majorité du public lettré et cultivé qui se trouvait réuni à cette représentation. Sans la radieuse beauté du troisième acte, d'un si profond sentiment poétique et religieux, elle se fût probablement terminée plus que froidement. Même l'orchestre a semblé à plusieurs moins irréprochable que d'habitude sous la direction du jeune Strauss. Sans parler de la sonorité souvent vulgaire des cuivres, de la pauvreté des bois et particulièrement du hautbois et de la clarinette, qui semblent demander l'aumône, il s'est produit des hésitations dans la Bacchanale et dans le grand ensemble du deuxième acte. Les deux autres jours, sous Mottl et Levi, le groupe instrumental a été, en revanche, incomparable, à son ordinaire. Quel ensemble, quelle souplesse et quelle fermeté de rythme! Quelle vaillance dans les traits les plus difficiles au quatuor, quelle sûreté d'attaque, quelle puissance dans les *forte,* quelle suavité dans les *piano!* La critique perd ses droits ici; elle n'a vraiment qu'à s'incliner, en humble admiratrice devant le souci d'art qui est la souveraine préoccupation du lieu, et dans lequel la piété artistique de Mme Cosima Wagner est génialement secondée par la maîtrise de collaborateurs tels que Félix Mottl et Hermann Levi. A ce point de vue, il n'y a pas, en Europe, une institution qui se puisse comparer à celle-ci. Depuis deux ans, Mme Wagner et son fils ont travaillé sans relâche, sans un jour de repos, à la restitution de *Lohengrin* dans son intégralité esthétique, dramatique et musicale, qui aura été l'honneur et la gloire de la saison de 1894. Un fait topique, à cet égard, c'est que Mmes Nordica et Brema ont passé deux bons mois à Bayreuth, étudiant leurs rôles scène par scène, sous l'œil de Mme Wagner, réglant leurs attitudes, leurs gestes et leur diction d'après les indications de cette femme supérieure, artiste autant par les grands souvenirs de sa vie que par l'élévation de son esprit. Déjà elle est à l'œuvre pour la reprise de l'*Anneau du Nibelung,* qui aura lieu dans deux ans, en manière de commémoration de l'inauguration solennelle du théâtre de Bayreuth en 1876. Tout est à reconstituer, décors, costumes, mise en scène, exécution vocale. Quel travail! On est présentement à la recherche d'une Brunnhilde et d'un Wotan. Avis à celles et à ceux qui se croiraient de taille à affronter ces deux rôles.

En voyant la somme énorme de travail, le concours de talents et d'efforts mis à contribution en vue de ces exécutions de Bayreuth, on serait presque tenté de montrer quelque indulgence aux directeurs de théâtres ordinaires qui n'ont pas le loisir de se consacrer, en tous sens, eux et leur personnel, à une préparation aussi minutieuse. Mais le reproche qui le touche, c'est l'indifférence qu'ils manifestent au regard de tous ces problèmes de mise en scène et d'interprétation musicale et dramatique que le théâtre

de Bayreuth résout d'une façon triomphale, et l'on pourrait presque dire avec tant d'aisance. S'ils ne trouvent rien, l'explication est bien simple : c'est qu'ils ne cherchent pas. Tout est exécuté à la « va comme je te pousse ! » Il suffirait de vouloir, pour aboutir à de tout autres résultats.

* * *

En passant par Munich, j'ai entendu *Tristan et Iseult*, qui inaugurait ici le cycle des représentations wagnériennes annoncé à grand renfort de réclame dans le monde entier. Il paraît que M. Possart, — qui est à la fois, à lui seul, le Stoumon et le Calabresi de Munich, — a le ferme propos de « couler Bayreuth ». C'est l'idée *artistique* qui a présidé à l'organisation de cette série de spectacles. Je crois que M. Possart se fait des illusions. Pour arriver à ses fins, il lui faudrait une compréhension esthétique et, en général, une connaissance de l'œuvre wagnérien qu'il ne semble pas posséder. Ancien comédien, il n'a pas un suffisant mépris de la routine théâtrale pour marcher résolument dans les voies nouvelles et donner aux représentations qu'il dirige le sens supérieur qu'elles devraient avoir. Certes, l'exécution de *Tristan* à Munich était incomparablement parfaite auprès de celle que nous avons vue, cette année, au théâtre de la Monnaie, mais combien loin encore de l'exécution à Bayreuth ! Mme Moran-Olden chantait Iseult. Voix puissante, mais interprétation vulgaire, et sans véritable poésie. Brangaine, c'était la charmante Staudigl, maintenant attachée à l'Opéra de Berlin; Tristan : le bêlant Gudehus. Ni lui, ni Iseult ne parvenaient à s'abstraire du public et à n'être sur la scène que pour l'œuvre.

C'est et ce restera là le défaut fondamental et irrémédiable de toutes les exécutions à Munich. La seule chose vraiment parfaite, ç'a été l'orchestre, sous la direction de Levi.

L'excellent flûtiste Léonard et le bon ténor Demest, qui assistaient avec moi à la représentation, n'en revenaient pas des découvertes qu'ils faisaient à tout moment dans la partition, grâce à la magistrale direction de Levi; et, tous trois, nous avons regretté, — mais là très sincèrement, — que M. Philippe Flon, chef d'orchestre cher à M. Bruneau et à Catulle Mendès, ne fût point là pour s'orienter dans cette œuvre demeurée jusqu'ici pour lui à l'état de continent noir insuffisamment exploré.

Maurice Kufferath.



Chronique de la Semaine

AVIS

Notre directeur s'absentant pendant le mois d'août, nous prions nos correspondants de Belgique et de l'étranger de vouloir adresser, du 1er au 31 août, leurs lettres et correspondances à M. Nelson Le Kime, secrétaire du GUIDE MUSICAL, 12, rue du Marteau, à Bruxelles.

PARIS

La prochaine saison de l'Opéra-Comique s'annonce bien : d'abord, reprise de *Paul et Virginie*, un four de Victor Massé; ensuite, en fait de nouveautés, la *Vivandière* de M. B. Godard, *Guernica* de M. Vidal, *Ninon* de M. Missa, puis un opéra de M. Dubois, un autre de M. Leroux, un troisième de M. Serpette; les titres de ces trois dernières œuvres ne sont pas encore connus. Voilà le programme, le manifeste, la profession de foi de M. Carvalho. Net et clair; les réformes promises, les abus réprimés, le char éminemment national dans la voie du progrès. Parions pourtant que M. Carvalho, dans sa course fantastique, arrêtera d'un frein inexorable sont ramway solennel aux gares somnolentes des *Dragons* traditionnels, de l'idoine *Fille du régiment*, de l'utile *Zampa*, des nécessaires *Diamants*, du *Domino* indispensable et, qui sait, de la *Dame blanche* et congruente.

Le gouvernement a chargé M. A. Bernheim, commissaire près les théâtres nationaux, de suivre les représentations de Bayreuth. Signe des temps; on se doute, en haut lieu, que si l'on veut conserver intacte la suprématie de Paris, en fait de « cuisine théâtrale », il faut emprunter à l'étranger ce qu'il y a de bon plutôt que de le méconnaître ou le dénier. De retour de Bayreuth, M. Bernheim, dont on ne connaît pas encore les impressions rapportées, a dû se rendre aux fêtes d'Orange. Il aura pu constater que la partie musicale de ces fêtes si bruyamment lancées n'était pas à la hauteur du reste. Nous ne mettons nullement en cause la valeur de l'œuvre de M. Saint-Saëns, ni le talent de Mlle Bréval, ni des chœurs et orchestre de la Comédie-Française. Ce qui aura plus directement intéressé M. le commissaire du gouvernement, retour de Bayreuth, c'est, — nous citons un journal pourtant bien disposé : « Les musiciens, mal installés dans un coin, à

gauche, sous un arbre poussé là au hasard, et aux branches duquel étaient accrochés quelques misérables quinquets, avaient l'air d'un orchestre de café chantant improvisé. Cela produisait un singulier effet, et point du tout avantageux au point de vue de l'aspect général. »

Et dire que les organisateurs, dont le même confrère constate « l'ignorance complète des conditions matérielles de fonctionnement d'un théâtre », ne prétendaient rien moins, comme nous le rapportions dans notre dernier numéro, que d'*élever autel contre autel!*

Jusqu'à présent, il est assez mal meublé, votre hôtel.



Elle a eu lieu la distribution des prix du Conservatoire; bien ordonnée comme un finale d'opéra. Le ministre a congratulé tout le monde, a célébré la supériorité de l'établissement sur tous les autres, régionaux ou étrangers. « Pour la tragédie et la comédie, nous n'avons de pairs nulle part en Europe; pour les classes d'instrumeuts (alto surtout!) et de chant (pose de la voix, sans doute?), nous l'emportons sur tous nos rivaux. » C'est convenu, nul n'aura de talent que nous et nos amis. Outre les clichés, le cube de la rue Bergère (il pleut, il pleut), conserve aussi des illusions. Le ministre fait allusion ensuite à la millième de *Mignon* et à la centième d'*Hamlet* (juste dix pour cent). M. Thomas, ému, l'embrasse. Puis on décore M. Saint-Saëns, qui n'appartient pas au Conservatoire. Ému quand même, M. Thomas l'embrasse comme il avait embrassé naguère feu M. Carnot, qui provenait plutôt de l'Ecole polytechnique. M. Thomas détient, croyons-nous, le *record* du monde pour les baisers illustres. C'est beaucoup d'émotions à son grand âge. On dit heureusement M. Casimir moins accessible aux scènes d'attendrissement.

Quant aux réformes et modifications à apporter à l'organisation du Conservatoire (le soleil a bien des taches), M. le ministre a promis d'y apporter tous ses soins, du moment que cela ne nécessiterait pas de nouveaux crédits.

Et, dès à présent, on a pris une mesure radicale : les professeurs devront se retirer de l'enseignement à l'âge de soixante-dix ans révolus. Quoi! comme des généraux alors. Encore, contre ceux-ci peut-on arguer de leur inaptitude aux exercices corporels. Mais les professeurs ne sont à cheval que sur les principes, lesquels, comme on sait, sont élastiques et confortables. A tout âge, on enfourche Pégase et chevauche la Chimère. On voit que M. le ministre est jeune. Le respect s'en va. Que devient la déférence due aux anciens, aux vieux savants, aux hommes qui ont connu Panseron et Castil-Blaze, à ceux qui ont beaucoup vu, beaucoup lu, beaucoup retenu (et rien compris)? Que deviennent les situations consacrées? Et l'expérience acquise?

Il est vrai souvent que, quand on est bête depuis très longtemps, cela s'appelle : avoir de l'expérience. M. R.



Voici quelques extraits du règlement que vient d'édicter la Sacrée Congrégation des Rites, concernant la musique d'église. Ce règlement est spécialement adressé aux évêques italiens, mais on sait que les abus qu'on veut réprimer sont quasi généraux.

Art. 5. « Une composition, quoique parfaite, peut devenir inconvenante, par suite d'une mauvaise exécution; si on n'est pas sûr de l'exécuter d'une façon édifiante, il faut la remplacer dans la liturgie par le chant grégorien». Cela ne veut pas dire, espérons-le, que le plain-chant puisse continuer à être lourdement braillé comme à présent.

Art. 6. « La musique figurée pour orgue doit se conformer à la nature de cet instrument, et avoir une marche liée et grave. » Avis aux *Offertoires* bêlants, aux *Communions* trémolisantes.

Art. 12. « Défense de jouer des morceaux de fantaisie sur l'orgue, à quiconque ne sait le faire convenablement, afin de sauvegarder les *règles de l'art* et aussi le recueillement et la piété des fidèles. » Vous entendez, joueurs d'orgues dont les gestes arrondis aspirent à la manivelle.

Art. 9. « Est absolument prohibée dans l'église toute musique profane, surtout si elle s'inspire des motifs et des réminiscences de théâtre. »

Art. 10 et 11. « Défense d'omettre la moindre parole liturgique dans les chants et défense de partager en morceaux détachés les versets qui sont liés entre eux, défense de transposer les textes ou de faire d'indiscrètes répétitions de mots. »

Un second règlement d'ordre intérieur invite les évêques à « surveiller grandement les curés et recteurs d'églises, afin qu'on ne permette pas d'exécutions musicales contraires aux présentes instructions, en recourant, au besoin, aux peines canoniques contre les désobéissants. »

D'autre part, l'édition de Ratisbonne est maintenue et *recommandée*.

Latitude est pourtant laissée aux évêques d'employer d'autres livres de chants sacrés, pourvu qu'ils soient approuvés de la Congrégation.



Enfin, une classe d'alto va être créée au Conservatoire de Paris. M. Laforge en sera titulaire.

M. Melchissédec, ancien artiste de l'Opéra, dirigera une classe supplémentaire d'opéra.



MM. Léon Duprez et Masson sont nommés professeurs de chant au Conservatoire. M. Barbot prend sa retraite.



Signalons deux nouvelles promotion et nomination dans l'ordre de la Légion d'honneur :

Officier : M. E. Réty, chef du secrétariat du Conservatoire national de musique et de déclamation.

Chevalier : M. René de Boisdeffre, compositeur.

Félicitations.

⚜

L'Académie de musique de Toulouse ouvre aux compositeurs français, pour l'exercice 1895, un concours de composition musicale dont voici le programme :

1° Chœur à quatre voix d'hommes ; 2° sonate pour piano et violon, allegro, andante et finale ; 3° mélodie à écrire sur la poésie *les Quatre Saisons*, couronnée premier prix en 1894 ; 4° morceau de concert pour harpe et violoncelle.

L'Académie ne tiendra pas compte des ouvrages qui ne répondront pas aux conditions de ce programme.

Les manuscrits devront être envoyés franco, jusqu'au 31 mars inclus, 72, rue de la Pomme, à Toulouse, à l'adresse du secrétaire général de l'Académie.



BRUXELLES



L'OUVERTURE de la saison au théâtre de la Monnaie est proche : on l'annonce pour le 1er septembre. Récapitulons et complétons les renseignements déjà donnés sur la composition de la troupe et sur le programme que MM. Stoumon et Calabresi se sont tracé pour cette année, la dernière, a-t-on dit, de leur campagne directoriale. Une année qu'ils s'efforceront sans doute, s'il en est ainsi, de rendre brillante, leur désir devant être d'emporter dans leur retraite les regrets du public bruxellois et d'effacer les souvenirs peu favorables qu'a laissés la morne et vide saison 1893-94 ; à moins cependant que, s'inspirant de mobiles moins louables mais plus intéressés, ils ne se préoccupent, avant tout, de rendre, cette dernière année, d'exploitation fructueuse au point de vue financier, en vivant de reprises et.... d'économies.

Un bon nombre des artistes de la saison passée ne nous reviennent pas. Parmi eux, il en est dont le départ ne causera pas de bien vifs regrets, à côté d'autres que l'on eût été heureux de retrouver : telle Mlle Wolf, dont on suivait les progrès sans cesse croissants avec un réel intérêt.

Voici les artistes qui nous restent : Mmes Tanésy, Armand, Lejeune, Hendrikx et Legénisel, MM. Cossira, Isouard, Seguin, Ghasne, Dinard, Gilibert et Danlée. Tous ne seront pas revus avec un égal plaisir, mais dans le nombre il en est que l'on a fort bien fait de réengager, M. Seguin surtout, dont on nous avait un moment fait craindre le départ.

Les artistes nouvellement engagés sont : Mlle Simonnet, qui fit, l'an dernier, sur la scène de la Monnaie, quelques apparitions bien accueillies ; Mme Cossira, qui partagera avec Mme Armand le répertoire des rôles de contralto ; Mlle de Roskilde, la créatrice de *Sainte-Freya* au théâtre des Galeries, appelée à remplir les rôles de Galli-Marié ; Mlle Bolle, une des lauréates de cette année au Conservatoire, qui remplacera Mlle de Léga. Enfin, il est question de l'engagement d'une artiste d'origine polonaise pour l'emploi de première chanteuse légère d'opéra-comique.

Du côté des hommes, MM. Casset, de Gand, et Bonnard, d'Anvers, sont engagés respectivement comme ténors d'opéra et d'opéra-comique, en remplacement de MM. Massart et Leprestre ; M. Beyle succède à M. Rey comme second baryton d'opéra ; M. Sentein, qui fut de la première année de la direction Stoumon et Calabresi (deuxième manière), nous revient en qualité de basse-chantante.

Dans le personnel de la danse, il faut signaler le réengagement de Mlle Riccio comme première danseuse, et le départ de Mlle Rivolta, la danseuse de demi-caractère, qui n'est pas encore remplacée et qui le sera difficilement avec avantage.

Quant au répertoire de la prochaine saison, MM. Stoumon et Calabresi se proposent de monter *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (enfin!), l'*Enfance de Roland* d'Emile Mathieu, le *Luthier de Crémone* de Jeno Hubay, déjà annoncé deux saisons consécutives, *I Pagliaci* de Leoncavallo, donné il y a quelques mois en traduction française au théâtre de La Haye. *Il est question* aussi de *Thaïs,* du *Portrait de Manon,* de la *Navarraise,* les trois dernières « productions » de Massenet; de *Hulda,* de César Franck; de *Djamileh,* un acte de Bizet..., et l'*on parle* de reprendre la *Walkyrie* et les *Maîtres Chanteurs,* indépendamment de la reprise de *Tristan et Iseult,* certaine celle-ci et annoncée pour le premier mois de la saison.

Voilà des promesses bien nombreuses, mais diversement alléchantes.



CORRESPONDANCES

⚜

AMSTERDAM. — Le féminisme musical s'accentue dans les Pays-Bas; nous avions déjà Mlle Catherine Van Rennes, à Utrecht, qui compose des *Lieder*, lesquels sont fort populaires dans sa patrie : voici une autre demoiselle néerlandaise, Mlle Cornélie van Oosterzee, qui, après avoir fini ses études à Berlin, a fait exécuter, par l'orchestre Philharmonique, à Scheveningue, une ouverture à grand orchestre pour un chœur allemand : *Yolanthe*, de Hertz, que l'on va représenter à Amsterdam pour l'ouverture du nouveau Théâtre communal. La salle du Kurhaus était tapissée d'amis et connaissances, qui ont fait une ovation au futur maëstro féminin, et, ma foi! si c'est Mlle van Oosterzee elle-même qui a orchestré sa partition (avec les compositeurs du sexe faible on n'est jamais bien certain), sa première tentative a du mérite. Nous sommes déjà sérieusement éprouvés par le *dilettantisme* musical en Hollande et voilà que l'*aristocratie* commence, *hélas!* à s'en mêler aussi. Pour fêter dignement la dixième année d'existence de l'orchestre Philharmonique de Berlin à Scheveningue, la direction du Kurhaus avait organisé un festival de musique de trois soirées, et la première, consacrée aux œuvres de Schumann, a été dirigée par le baron van Zuylen van Nyevelt, un millionnaire appartenant à une famille de la plus haute aristocratie, qui a voulu sans doute se payer le luxe de faire concurrence au professeur Mannstädt, qui a consenti à s'effacer modestement, en se produisant comme simple pianiste à ce même concert. Il était à prévoir que toute la noblesse, tout le corps diplomatique de La Haye se donneraient le plaisir d'acclamer le baron, et la direction du Kurhaus a eu le bon esprit d'en profiter, en faisant une recette monstre.

Au surplus, le festival jubilaire de Scheveningue n'a pas tout à fait répondu à l'attente. Des trois concerts : Beethoven, Schumann, Wagner, c'est le dernier, donné avec le concours de Mlle Thérèse Malten, de Dresde, qui a obtenu le plus grand succès et qui avait attiré le plus nombreux auditoire. La chanteuse wagnérienne, dont l'intonation n'est pas toujours d'une pureté absolue, mais dont le récit et la déclamation sont superbes, a été accueillie avec enthousiasme.

Au concert Beethoven, le violoniste Heerman, de Francfort, a eu son succès habituel. La musique militaire allemande, qu'on avait fait venir de Munster pour jouer sur la terrasse de Scheveningue, est de beaucoup inférieure à celle de la chapelle des grenadiers et chasseurs de La Haye et a pu parvenir à peine à un succès d'estime.

A un des derniers concerts du Kurhaus, l'orchestre Philharmonique a joué l'ouverture de la *Fiancée vendue* de Smetana et la musique de ballet des *Abencérages* de Cherubini, deux nouveautés que nous avons écoutées avec le plus grand intérêt.

L'Opéra néerlandais, dirigé par M. Vander Linden, va ouvrir par *Rienzi*, de Wagner, au nouveau Théâtre communal; le nouveau directeur paraît prendre sa tâche difficile au sérieux et déploie autant de zèle que d'activité. Les répétitions des chœurs se poursuivent avec une conscience et une finesse de détails inconnues dans les annales théâtrales d'Amsterdam et donnent déjà préalablement, paraît-il, d'excellents résultats.

Messchaert vient de donner sa démission de professeur de chant au Conservatoire d'Amsterdam, ses engagements à l'étranger ne lui permettant plus de remplir ces fonctions. Il sera remplacé par Mlle Cornélie van Zanten, une élève de Mme Wilhelmy, de Wiesbaden, et une protégée de M. Daniel de Lange.

Un marchand d'autographes, à Dresde, qu'on dit Néerlandais de naissance, vient d'acquérir la précieuse esquisse avec le texte de la partition manuscrite du *Tannhæuser* de Richard Wagner. L'orchestration est indiquée, et, par-ci, par-là, on trouve aussi l'indication de la date où les scènes différentes ont été achevées; par exemple, à la scène première se trouve « Dresde, novembre 1843 ». Le manuscrit contient les deux finales différents avec la date de l'achèvement de chaque finale.

Ed. de H.

ANVERS. — Festival de musique russe à l'Exposition.

M. Winogradsky est de ces musiciens qui suivent les traces des Richter, Mottl, Levi, ces chefs d'orchestre devenus typiques. Sa façon de conduire est à tel point imagée que le public même suit avec un intérêt croissant les diverses situations musicales. Dès lors, il n'est pas étonnant que nos musiciens se soient sentis entraînés, subjugués par le bâton de magicien que manie avec une élégance rare M. Winogradsky.

L'orchestre s'est surpassé; jamais il n'a été plus clair, plus entraînant! Aussi le succès a-t-il été énorme; surtout pour la symphonie de Tschaïkowsky, qui a été enlevée avec une verve étonnante et dont M. Winogradsky nous a donné une interprétation vraiment émouvante.

Sadko, le tableau musical de Rimsky-Korsakow, a surpris par ses effets d'orchestre extraordinairement réalistes. On sent que le compositeur est passé maître dans l'art de dépeindre musicalement les situations les plus diverses. Les mêmes qualités se retrouvent dans un charmant morceau de Moussorgsky, *Un lever de soleil à Moscou*.

Quant à César Cui, il pâlit singulièrement à côté des compositeurs déjà cités. La sentimentalité énervante des Massenet et des Mascagni ne lui est point étrangère. L'entr'acte de son opéra *Ratcliff* se ressent de cette influence.

On a généralement peu goûté l'art de phraser du ténor, M. Warmbrodt. Voix claire et juste, mais d'une sécheresse extraordinaire. Est-ce la voix qui manque de souplesse, ou bien l'artiste qui ne possède pas ce qu'il est convenu d'appeler « le feu sacré? »

Les strophes de *Néron* et une cavatine du *Prince Igor* (Borodine) ont peu touché l'auditoire, qui s'était pourtant emballé pour la symphonie de Tschaïkowsky.

Il revient une part de félicitations à M. Bonzon, qui fait travailler journellement son orchestre, et qui a dû préparer les répétitions, fort dures, des grandes festivités qui viennent d'avoir lieu.

On a inauguré, au Vieil Anvers, une série d'auditions qui seront consacrées aux chansonniers flamands du XVe et du XVIe siècle. Les compositions de nos vieux maîtres ont été supérieurement interprétées par Mme Soetens-Flament, Mlle J. Flament, MM. Berckmans et Fontaine. L'accompagnement paraissait faible, l'harmonium ne parvenant pas à remplir l'espace du vieux marché.

Nous pouvons faire la même observation pour le charmant ballet de M. Wambach, qui eut un si retentissant succès à la Bourse, lors du *Landjuweel*. L'orchestre paraissait fort maigre; on dirait même que les sonorités n'arrivaient qu'imparfaitement aux chanteurs qui se trouvaient sur la scène, car ceux-ci ont détonné plusieurs fois, chose qui n'est arrivée ni à la Bourse, ni à l'Harmonie. Cela n'a pas empêché le public de faire fête au compositeur, et c'était justice.

Un événement pourtant a jeté du froid dans l'assemblée : Une certaine Mme Parez est venue d'une voix chevrotante nous débiter une composition insipide dont le programme ne donnait ni le titre ni la provenance. Toutefois, cela nous semblait vouloir être flatteur pour le Vieil Anvers, quoique nous doutions fort du véritable succès qu'ait pu avoir cette note française dans ce milieu éminemment flamand. Cet intermède de mauvais goût a contribué à diminuer l'effet qu'aurait dû produire l'œuvre de notre concitoyen. A. W.



BLANKENBERGHE — Malgré l'incertitude momentanée du temps, la foule est arrivée en masse ces jours-ci; les hôtels regorgent, la plage est mouvementée, la digue présente le coup d'œil pittoresque d'un mois plein d'éclat. Les festivités se succèdent sans nombre. Au Casino, M. Boulvin s'ingénie a divertir ses nombreux abonnés, et M. Goetinck varie heureusement ses concerts.

La deuxième matinée artistique était consacrée à Beethoven, dont M. Goetinck a dirigé la *Symphonie pastorale* et l'ouverture n° 3 de *Léonore*, la plus belle de ce triptyque d'ouvertures que l'aigle de Bonn écrivit pour son opéra-symphonie *Fidelio*. Quelle belle chose aussi que le concerto de piano en *mi* bémol que M. Litta, l'enfant gâté du public du Casino, a joué sur un superbe Steinway. Et quelle impression laissée par cet andante plein de grandeur.

Dimanche, nous avons entendu M. Martapoura, baryton de l'Opéra, qui a chanté l'air du *Roi de Lahore* de Massenet, *Noël païen* de Massenet et l'*Ave Maria* de Gounod. Quelle voix admirable et vibrante, quelle diction correcte, mais quel succès, quel triomphe!

Mlle Milcamps a donné aussi une audition. La gracieuse cantatrice a détaillé à ravir l'air du *Caïd* et deux mélodies très fraîches dont les noms m'échappent.

Succès très franc aussi pour Mlle de Nocé, que nous avons entendue mercredi, dans la cavatine du *Chevalier Jean* de V. Joncières, la gavotte de *Manon* de Massenet et l'*Hymne à Eros* d'Augusta Holmès.

Mercredi, à quatre heures, à la demande générale, nous avons eu dans la grande salle une seconde audition d'œuvres de Paul Gilson. Des fragments importants du *Sinaï*, la cantate couronnée, commençaient le concert. Quelques récits chantés par M. De Backer sont très écoutés et très applaudis.

Après cela, l'orchestre du Casino, sous l'habile direction de M. Goetinck, donne une excellente interprétation de la *Mer*, esquisses symphoniques sur le poème d'Eddy Levis. L'œuvre, quoique de plus en plus connue, ne perd point de sa fraîcheur et présente toujours le même intérêt pour l'audi-

teur. Pas n'est besoin de dire qu'elle retrouve un regain de succès.

Dans la petite salle, nous avons eu un concert Saint-Saëns donné par Mlle Louisa Acart, pianiste, qui a exécuté, avec un toucher nuancé et délicat, une fougue très expressive, la *Suite algérienne*, le *Rouet d'Omphale*, la *Danse macabre*, le *Menuet* et la *Valse*, toutes œuvres du grand maître français.

Nous avons entendu, l'autre soir, M. Bonnard, qui est engagé pour la prochaine saison au théâtre de la Monnaie et qui a dit avec un goût, une diction distinguée et une voix de ténor agréable, le grand air de *Martha* et celui de *Mignon*.

Comme on peut s'en rendre compte, la musique, et même la bonne musique, ce qui est moins banal, ne chôme pas à Blankenberghe. L.



DRESDE. — Depuis la rentrée, c'est la première semaine d'opéra qui présente de l'intérêt. M. Anthes s'est essayé dans le rôle de *Tannhæuser* dont il a quelque peine à soutenir le poids trois actes durant ; on doit néanmoins lui savoir gré de sa bonne volonté, puisque, sans son concours, le répertoire serait assez réduit. Parmi les *Heldentenöre* qui apparaissent sur notre scène, plusieurs disparaissent sans laisser de traces ; M. Gerhæuser ne sera des nôtres qu'en 1896, et M. Gudehus, que nous posséderons quelques mois cette saison, n'arrivera qu'en octobre. Samedi passé, a eu lieu un début : M. Ungar s'est produit avantageusement dans Manrico du *Trouvère;* nous l'attendons dans *Martha* et la *Juive*.

Un nouveau système de natation sera expérimenté dans *Rheingold;* on en dit merveille. Il était temps, du reste, de remplacer ces trucs par trop primitifs qui choquaient l'œil le plus indulgent, même celui de ce bon Dresdois, retour de Paris, s'amusant à comparer les deux opéras. Dans la capitale française, il a admiré la « Chevauchée » de la *Walkyrie*, l'orchestre de cent musiciens dont la « couleur de son » *Klangfarbe* l'éblouit; mais, outre que Mlle Bourgeois est loin d'égaler Thérèse Malten, les « cylindres » qui restent obstinément sur la tête des auditeurs, le trafic de billets qui se fait à la porte par ordre de la direction, l'heure insolite des représentations et, par-dessus tout, les prix exorbitants, — au lieu d'un parquet, il a dû se contenter d'une quatrième galerie, — tout cela le conduit à cette conclusion que l'opéra allemand est bien supérieur à l'opéra français. ALTON.





NOUVELLES DIVERSES

L'Opéra de Vienne, qui a rouvert ses portes le 15 août, a donné, dans le courant de la précédente saison (1893-94), trois cent quatorze représentations de quatre-vingt-quatre ouvrages de quarante-deux auteurs différents, soit soixante trois opéras et vingt et un ballets.

Wagner, avec dix œuvres, a eu trente-cinq représentations, se décomposant ainsi : *Vaisseau-Fantôme,* 9 représentations ; *Lohengrin* (6); *Walkyrie* (4); *Siegfried* (4); *Maîtres Chanteurs* (3); *Tannhæuser* (3); *Tristan* (3); *Götterdæmmerung, Rheingold, Rienzi,* chacun une.

Mascagni, avec trois œuvres, a figuré trente et une fois sur l'affiche : *Cavalleria* (18) ; l'*Ami Fritz* (7); les *Rantzau*, 6 représentations.

I Pagliacci de Leoncavallo ont atteint le chiffre de vingt-sept représentations. C'est l'œuvre qui a été le plus souvent jouée.

Verdi n'a obtenu, en tout, que dix-neuf représentations, avec *Aïda* (8); le *Trouvère* (6); *Hernani* (2); *Othello* (2); le *Bal Masqué* (1).

Massenet arrive à seize représentations avec trois œuvres : *Werther* (8); *Manon* (7); le *Carillon* (1).

Signalons le succès d'un petit ouvrage du compositeur tchèque Smetana, le *Baiser,* qui a été donné douze fois.

Mozart et Meyerbeer n'ont eu chacun qu'un nombre restreint de représentations : le premier, huit avec *Don Juan;* le second, six avec l'*Africaine*. *Fidelio* de Beethoven a eu cinq représentations. *Carmen* a atteint le chiffre relativement élevé de dix soirées. *Faust,* celui de neuf. *Guillaume Tell,* seulement celui de quatre.

A Leipzig, le chiffre des œuvres représentées pendant trois cent soixante soirées s'élève à cinquante-huit.

Voilà qui humilie un peu l'Opéra de Paris et le théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Gare l'avalanche !

M. Sonzogno, le grand éditeur milanais, a commandé neuf ouvrages nouveaux à neuf jeunes maestri. Ce sont : Mascagni, qui compose un *Silvano;* Leoncavallo, qui écrit un *Orlando di Berolino;* Samara, qui est chargé d'une *Madonetta;* Cipollini, qui met en musique *Ninon de Lenclos;* Giordano, qui travaille à un *Andrea Chenier;* Ciba, qui refait l'*Arlé-*

sienne; Casonaro, qui fait un *Claudio;* van Westerhout, un *Fortunio;* enfin le baron Franchetti, dont la partition n'a pas encore de titre.

Le magnifique appartement de Verdi à Gênes a été mis au pillage par des voleurs. Ce qu'ils n'ont pu emporter, ils l'ont détruit; tout a été saccagé, objets ciselés, candélabres d'argent massif, meubles précieux, tableaux, statues. La correspondance, musique, libretti sont dans un état piteux.

La musique n'adoucit pas toujours les mœurs *des autres.*

Un procès vient d'avoir lieu aux Etats-Unis qui touche la question des droits d'auteur à percevoir en Amérique sur les œuvres musicales. Selon la loi de 1891 sur les droits d'auteur (Copyright act), les livres devaient, pour donner lieu à la perception des droits, avoir été imprimés sur le territoire des Etats-Unis. Les partitions musicales étaient-elles dans ce cas? Non, dit le jugement d'un tribunal américain. C'est donc un avantage remporté par les éditeurs et auteurs étrangers. Toutefois, attendons une confirmation formelle.

Mme Gounod et son fils Jean se disposent à publier un « mémorial » concernant le compositeur de *Faust.*

L'illustre maître notait, paraît-il, ses impressions de chaque jour, de sorte qu'il sera facile de constituer une autobiographie complète d'un intérêt tout particulier.

La correspondance du maître aidera également à l'accomplissement de la pieuse tâche entreprise par sa veuve et son fils.

L'Opéra impérial de Berlin vient d'accepter un opéra de M. Victor Haussmann sur un livret tiré d'*Enoch Arden*, le célèbre poème de Tennyson.

La première aura lieu en octobre ou novembre prochain.

La distribution est la meilleure que l'Opéra puisse fournir, et l'attente du public musical est grande.

La Diète du duché de Gotha ayant rejeté le subside pour le théâtre de Gotha, le duc a décidé la suppression des représentations que la troupe de Cobourg donnait dans cette ville.

Est nommé chevalier de la Légion d'honneur M. Sylvio Lazzari, jeune compositeur autrichien, dès longtemps fixé à Paris et un fervent de la Société nationale.

Un amateur de Leipzig vient d'acheter à un collectionneur de Francfort le manuscrit du *Tannhæuser* pour 10,000 marcs.

On a vendu dernièrement, à Berlin, une fort intéressante lettre de Wagner. Elle est adressée à Auguste Lewald, à la date du 12 novembre 1838, et il y est question d'un projet d'opéra en cinq actes à tirer du roman de Kœnig, la *Fiancée du lion.* Wagner informe Lewald qu'il a fait une traduction *grosso modo* du roman et l'a envoyée à Scribe pour qu'il l'examine et en tire un livret, s'il y a lieu. Il ajoute : « Si ce sujet ne plaît pas à Scribe, j'en ai un autre. J'ai déjà mis un opéra sur le chantier, *Rienzi*, et j'ai l'intention de le composer sur un texte allemand, simplement pour voir s'il y a quelque chance de le faire jouer au Grand-Opéra de Berlin, d'ici une cinquantaine d'années. Peut-être plaira-t-il à Scribe, et, dans ce cas, *Rienzi* triomphera en français... »

Statistique théâtrale.

On relève à Paris, un théâtre pour 32,000 habitants; à Berlin, un pour 81,000; à Bordeaux, un pour 84,000; à Budapest, un pour 85,000; à Hambourg, un pour 113,000; à Vienne, un pour 138,000; enfin, à Londres, un pour 145,000.

La ville d'Italie qui, relativement à sa population, possède le plus grand nombre de théâtres, est Catane, qui en compte un pour 9,800 habitants; viennent ensuite Florence avec un théâtre pour 15,000 habitants; Bologne, un pour 20,000; Venise, un pour 24,000; Milan et Turin, un pour 30,000; et Rome, un pour 31,000.

Un ami des arts habitant Leipzig vient de verser une somme de soixante mille francs au comité du monument de Schumann. Grâce à cet acte de générosité, le monument pourra être terminé et inauguré prochainement dans la ville natale de l'illustre compositeur.

Bulletin des halles aux chansons. Dernier cours : bilan de la célèbre composition *En revenant de la revue*, 300,000 exemplaires petit format; *dito*, 50,000 grand format; *dito*, 60,000 réductions pour piano. Bénéfice net : 30,000 francs.

Le Père la Victoire, article similaire, marque légèrement inférieure, 160,000 exemplaires.

Modèle courant : quatre chansons à 40,000; quatre à 30,000; deux à 50,000; quatre à 70,000; une à 80,000. Le tirage du premier

mille couvre les frais. Bénéfice moyen : 6 à 7,000 francs pour l'éditeur.

Marché ferme. Légère tendance à la hausse en prévision d'un stock concernant la loi sur la presse et la guerre sino-japonaise.

Et on dit que « les affaires » ne vont pas! Mais c'est le Pérou, cette industrie-là. Vous savez, le Pérou, où se trouve le meilleur guano!

Où s'arrêtera le génie inventif des luthiers?

Un Italien, M. Alessandro Bertinelli, vient d'inventer un mécanisme qui met en mouvement quatre instruments à archet et forme ainsi un quatuor.

Il a donné à ce singulier instrument le nom bizarre de *monimophone*. N'ayant pas réussi à le faire admirer de ses compatriotes, il s'est rendu à Leipzig, centre musical de l'Allemagne, où il donné une audition devant un auditoire de personnes compétentes qui ont apprécié l'importance de l'invention. Il paraît qu'il s'est même trouvé un fabricant pour entreprendre la fabrication du *monimophone*, qui sera lancé dans la circulation la saison prochaine.

Le quatuor Joachim et le quatuor Ysaye n'ont qu'à se bien tenir.

Une certaine émotion règne, en ce moment, dans le monde des auteurs et des gens de lettres autrichiens.

La Chambre des seigneurs, qui est la Chambre haute en Autriche, a pris l'initiative de voter, en le modifiant, le nouveau projet de loi élaboré par le gouvernement pour remplacer la patente impériale de 1846 protégeant la propriété artistique et littéraire en Autriche.

On sait combien est arriérée cette législation de 1846, qui fait tomber les œuvres dramatiques dans le domaine public dix ans après la mort de l'auteur; qui, un an après l'édition, reconnaît comme licites les arrangements *et les dérangements* d'une composition musicale; qui édicte que la permission donnée par l'auteur de représenter l'œuvre donne aussi le droit de la reproduire de quelque manière que ce soit; enfin, qui ne considère pas comme contrefaçon la traduction d'une œuvre un an après la publication de l'original; etc., etc.

Eh bien, la Chambre des seigneurs, sous le prétexte de modifier cette loi, l'a aggravée en bien des points, rendant impossible, si la Chambre des députés venait à l'adopter, l'adhésion de l'Autriche à la convention de Berne. Le nouveau projet est aux antipodes de la loi hongroise, et l'on se demande pourquoi ce n'est pas celle-ci qui a servi de type aux législateurs autrichiens qui viennent d'édifier ce véritable monument d'incohésion et d'illogisme.

Quelques exemples suffiront pour donner une idée générale de cette loi, dont le principal effet a été de mettre hors d'eux les producteurs intellectuels autrichiens, et que, nous l'espérons bien, la Chambre des députés repoussera sous la pression de l'opinion publique.

L'article 16 permet à un auteur d'annuler dans le délai d'un an tout contrat signé pour plusieurs années à fins de cession d'œuvres. Il y a donc une des deux parties contractantes qui est liée pour cinq ou dix ans, tandis que l'autre partie ne l'est, si cela lui convient, que pour un an!

L'article 21 dit que l'auteur peut disposer de nouveau de la reproduction de son œuvre, malgré les contrats signés et qu'en ce cas la partie lésée peut avoir recours au tribunal civil! Voilà un joli encouragement à la fraude!...

Et que penser de cette disposition : « N'est pas considérée comme une contrefaçon la nouvelle impression d'œuvre faite par l'auteur, que ce soit même à l'encontre d'un contrat existant »? Ici nous appellerions cela le droit au vol!

Mais voici qui est plus curieux : Par l'article 34, le droit de représentation n'existe pour une œuvre musicale que tant que celle-ci n'est pas éditée.

L'article 35 protège les adaptations faites contre le gré de l'auteur d'une œuvre musicale, si celle-ci a été publiée. C'est de la démence!

La loi de 1846 déclarait contrefaçon la fabrication d'instruments mécaniques; la nouvelle loi annule cette disposition et déclare au contraire qu'il n'y a pas contrefaçon. Voilà un progrès qui étonnera plus d'un Autrichien, surtout étant donné que la loi allemande reconnaît comme contrefaçon cette fabrication.

Enfin, la loi accorde la protection à l'auteur sa vie durant et trente ans après sa mort : c'est un progrès; mais pourquoi n'avoir pas accordé le délai *post mortem* de cinquante ans comme le fait la Hongrie et comme se prépare à le faire l'Allemagne?

Le monde littéraire et musical tout entier a intérêt à ce qu'un semblable déni de justice ne soit pas consacré par la Chambre autrichienne, et nous nous unissons volontiers à tous ceux qui, au Congrès de la propriété artistique et littéraire dont les débats commencent à Anvers précisément, exprimeront le vœu que le gouvernement autrichien revienne à des dispositions plus en harmonie avec les progrès légis-

latifs accomplis dans le monde entier depuis dix ans et surtout avec les dispositions de la convention de Berne.

La Musique et les Animaux. Diverses expériences ont été faites, au Jardin zoologique de Londres, sur l'effet que produit la musique sur les animaux.

Un matin, pendant que les ours dormaient profondément, un violoniste s'installa sur le pont qui se trouve au-dessus des cages où ils sont enfermés, et se mit à jouer de son instrument.

Le plus jeune des ours ne tarda pas à s'éveiller; il se dirigea lentement du côté où jouait le musicien, s'en approchant le plus possible pour écouter.

Le violoniste était à environ dix pieds au-dessus du sol où sont les cages, et l'ours, pour mieux entendre, se mit sur ses pattes de derrière en écoutant attentivement; puis il se retira et commença à marcher en avant et en arrière, en poussant quelques petits grognements doux, assez distincts. Puis, comme le violoniste se mit à jouer avec plus de force, l'ours se leva de nouveau sur ses pattes de derrière, passant celles de devant et son museau en dehors des barreaux de la cage.

Le musicien descendit alors devant la cage, en jouant toujours; et l'ours, s'asseyant le plus près possible de lui, passait ses pattes entre les barreaux, comme s'il voulait prendre l'instrument. Ce ne fut que lorsque le violon cessa de se faire entendre que l'animal s'éloigna des barreaux pour aller se rafraîchir dans l'auge remplie d'eau.

Les deux vieux ours, au premier accord de l'instrument, s'étaient également éveillés, s'étaient mis à écouter avec l'attention la plus comique, et tous deux, debout, passaient aussi pattes et museaux entre les barreaux de la cage.

A un faux accord, fait à dessein, ils reculèrent vivement au fond de leur cage, comme effrayés; puis, le violoniste ayant joué une marche, ils se mirent à marcher de long en large, en réglant leur pas sur la mesure.

Chez les lions, l'effet fut identique; tous s'approchaient le plus possible de l'instrument; l'un d'eux balançait, comme en mesure, la touffe de poils noirs qui termine sa longue queue; une lionne vint le pousser pour lui prendre sa place, afin de s'approcher davantage du violoniste.

Chez les loups, l'effet est tout différent; la musique, on le sait, les effraye. Le loup commun levait son dos et grinçait des dents de la plus hideuse façon.

Le loup indien paraissait en proie à la plus lâche terreur, tremblant, le poil hérissé, rampant sur le ventre et se sauvant tout au fond de sa cage. Les chacals et les renards sont moins effrayés que les loups. Les brebis, au contraire des loups, naturellement, paraissaient charmées et cessaient de brouter pour écouter le violon.

Un éléphant d'Afrique ne parut pas du tout goûter le talent de l'instrumentiste, ou peut-être le choix du morceau qu'il jouait; battant des oreilles, levant et agitant sa trompe, il se mit à hurler et à siffler comme une locomotive, poussant les barreaux avec sa tête. Il donnait tous les signes possibles de crainte et de déplaisir.

Mais c'est surtout chez les singes que la musique causa le plus d'étonnement et d'agitation. Les gros singes étaient plus effrayés que charmés. Un jeune orang-outang tourna tout de suite le dos au musicien et alla se réfugier tout en haut de sa cage. Un autre écoutait gravement, les mains croisées. Tous, ainsi du reste que les autres animaux, semblent véritablement effrayés par les faux accords.

NÉCROLOGIE

Notre rédacteur en chef à Paris, M. Hugues Imbert, vient d'être douloureusement frappé dans sa plus chère affection; il a perdu sa mère, Mme veuve H. Imbert, née Emilie Alloury. L'enterrement a eu lieu vendredi 3 août, à Neuilly (Paris), en présence de notabilités du monde artistique, qui ont tenu à donner à notre rédacteur en chef un témoignage d'estime et d'amitié. Nous nous joignons à eux et présentons à notre ami et collaborateur nos compliments de condoléances les plus sympathiques.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Clôture annuelle.

THÉATRE DES GALERIES — Le Tour du monde en 80 jours.

ALCAZAR ROYAL. — Clôture.

WAUX-HALL. — Tous les soirs, concert de symphonie par l'orchestre du théâtre de la Monnaie.

Dresde

OPÉRA. — Du 12 au 19 août : Tannhauser. Fidélio. Martha. Rheingold. Le Vaisseau-Fantôme.

Paris

OPÉRA. — Du 12 au 19 août : Djelma, Samson et Dalila. Roméo et Juliette. La Walkyrie.

OPÉRA-COMIQUE. — Clôture.

Vienne

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 15 au 19 aout : I Pagliacci.

Les Maisons

H. DARCHE AINÉ

ET

J. DARCHE JEUNE

sont fusionnées et transférées

Rue de la Montagne, 49

BRUXELLES

sous la firme sociale

DARCHE FRÈRES



GANTERIE

L. LECHEIN

53, rue de la Madeleine

MAISON FONDÉE EN 1859

Articles de premier choix

GANTS SUR MESURE

Les gants sont garantis et peuvent être essayés

ENGLISH SPOKEN

LIMBOSCH & Cie

BRUXELLES

19 et 21, rue du Midi
31, rue des Pierres

BLANC ET AMEUBLEMENT

Trousseaux et Layettes, Linge de Table, de Toilette et de Ménage, Couvertures, Couvre-lits et Edredons

RIDEAUX ET STORES

Tentures et Mobiliers complets pour Jardins d'Hiver, Serres, Villas, etc.

AMEUBLEMENTS D'ART

PIANOS

PLEYEL

39, rue Royale

BRUXELLES

PIANOS GUNTHER

Bruxelles, 6, rue Thérésienne

DIPLOME D'HONNEUR

aux expositions universelles

Fournisseur des Conservatoires et Ecoles de musique de Belgique



BRONZES D'ART

H. LUPPENS & Cie

46, 48, 50

Boulevard Anspach

BRUXELLES

Usine Fonderie : 15, rue de Danemark

ÉCLAIRAGE — PENDULES — FANTAISIES

MAISON FONDÉE EN 1850

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Ed. Schuré — Michel Brenet
Georges Servières
Hugues Imbert — René de Récy
Camille Benoit — Etienne Destranges
Alfred Ernst — Guy Ropartz
Van Santen Kolff
J. Houston Chamberlain
Ed. Vander Straeten — Ed. Evenepoel
Maurice Kufferath
Charles Tardieu — Marcel Remy
I. Ragghianti — J. Malherbe
Henry Maubel — Ed. de Hartog
Dr Victor Joss. — N. Liez. — I. Will
Dr F.-V. Dwelshauwers-Dery
Ernest Closson — Lucien De Busscher
Oberdœrfer — Jean Marlin
J. Brunet — A. Wilford, etc, etc,

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 2 Septembre 1894 — NUMÉRO 36

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 36. 2 Septembre 1894.



Maîtres Contemporains

VINCENT D'INDY

(Suite et fin. — Voir le numéro 34-35)

Dans les années suivantes, nous aurions à citer bien des œuvres émanées de la plume du compositeur et dont les principales sont le *Trio* (op. 29) pour piano, clarinette et violoncelle (octobre 1887), qui fut joué pour la première fois aux concerts des XX à Bruxelles en 1888; la *Fantaisie* (op. 31) pour orchestre et hautbois principal sur des thèmes populaires français (septembre 1888); *Sur la mer*, chœur pour voix de femmes (octobre 1888); *Karadec*, musique de scène pour un drame d'André Alexandre (1890); le quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (août-décembre 1890), exécuté pour la première fois par le quatuor Ysaye à Bruxelles, au concert des XX; *Tableaux de voyage,* suite pour orchestre en six parties (1891), puis une *Cantate* (op. 37), chœur et orchestre, pour l'inauguration de la statue d'Emile Augier à Valence (juin 1893). Nous ne donnons ici que les compositions les plus importantes, renvoyant le lecteur, pour la nomenclature complète des œuvres, au catalogue dressé à la suite de la biographie.

Nous avons gardé pour la fin *Wallenstein,* la composition marquante entre toutes. Cette trilogie symphonique a été composée, de 1873 à 1881, par Vincent d'Indy pour servir de préface et de commentaire musical aux trois poèmes dramatiques de Schiller sur *Wallenstein :* le *Camp*, les *Piccolomini* (Max et Thécla), la *Mort de Wallenstein.* Le propre de la musique symphonique de Vincent d'Indy est de peindre avec une vérité saisissante, une clarté merveilleuse, une vigueur remarquable, les divers épisodes du drame de Schiller. Ecoutez dans la première partie (le *Camp*), après la valse lente, la danse sauvage si bien rythmée, le sermon du père capucin confié au basson, le thème de Wallenstein si énergiquement présenté par les trombones, le tumulte final dans lequel apparaissent les quelques notes du thème de Wallenstein lancées par les trompettes, au milieu des fortissimo de l'orchestre, et vous reconnaîtrez la maîtrise du musicien qui a abordé la traduction musicale d'une scène aussi mouvementée. Vous y trouverez, en même temps que la peinture des événements et des actes, celle des sentiments moraux qui animent les personnages. Existe-t-il rien de plus délicieusement tendre que la page d'amour de Max et de Thécla (deuxième partie)? Comme les deux thèmes des amants se combinent et s'enlacent heureusement; mais comme la fatalité, dont le dessin a été exposé par les cors dans la brève introduction de cette seconde partie, étouffe les transports de félicité idéale de Max et de Thécla ! Le troisième et dernier épisode, c'est la mort de Wallenstein. Très dramatique est le début, dans lequel de mystérieux accords, rappelant les belles sonorités de l'orgue, caractérisent l'influence des astres sur les destinées humaines. Ils sont la traduction poétique de cette belle phrase de Wallenstein dans les *Piccolomini* (acte II, scène VI) : « Cette force mystérieuse qui ourdit et crée dans les arcanes de la nature, cette échelle des esprits, aux mille degrés, qui se dresse de ce monde de poussière jusqu'au monde des astres et que les puissances célestes montent et descendent toujours actives, ces

cercles enfermés dans des cercles qui enserrent de plus en plus étroitement le soleil, leur centre, voilà ce que les yeux des seuls enfants de Jupiter, lumineux et sereins, peuvent apercevoir. » Après plusieurs épisodes, une progression ascendante des basses ramène l'exposition complète du thème de Wallenstein en *si* majeur, qui aboutit à un mouvement très large où se trouvent reproduits les accords *sidéraux* du début, plaqués par les instruments à vent, tandis que le quatuor les traverse en fusées rapides et que les trombones entonnent le chant fatal. Bientôt le calme se fait et la phrase s'éteint graduellement en un long *pianissimo* des instruments à cordes.

La première exécution *intégrale* de la *Trilogie de Wallenstein* a eu lieu aux Concerts Lamoureux en 1888.

Vincent d'Indy travaille, depuis près de cinq ans, à un drame musical qui aura pour titre *Fervaal* et dont l'action se passe dans les Cévennes, en des temps non préhistoriques, mais assez reculés pour permettre la légende, étant donné surtout le pays peu connu et prêtant par cela même au légendaire.

Sa nomination au grade de chevalier de la Légion d'honneur date du 5 janvier 1892.

Il ne faut pas non plus passer sous silence le rôle prépondérant joué par le jeune auteur de la *Trilogie de Wallenstein* dans la direction de la Société Nationale de musique, qu'il a prise *effectivement*, à la suite des modifications survenues en l'année 1885, à propos de l'admission aux programmes d'œuvres d'auteurs anciens ou étrangers, ce qui permit de faire exécuter des actes entiers de Gluck, de nombreuses cantates de J.-S. Bach ou de Hændel, des œuvres de musique de chambre de J. Brahms, Borodine, Glazounow, Grieg, etc... Après la démission de l'ancien comité, César Franck fut bien nommé président en remplacement de Bussine, mais il n'exerça jamais que des fonctions honorifiques, étant trop surchargé d'occupations. Le travail matériel incomba aux deux secrétaires, Vincent d'Indy et Chausson. Depuis la mort de César Franck, la Société Nationale de musique est devenue une république sans président, administrée par les deux secrétaires.

* * *

Sous un aspect un peu sévère, Vincent d'Indy cache un sentiment intense, une profonde sensibilité. En public, une grande réserve; dans l'intimité, une grande affabilité. De haute stature, les cheveux longs et rejetés en arrière à la mode des artistes ou des philosophes à tempérament révolutionnaire, le front un peu étroit sur le devant, mais s'épanouissant sur les tempes, les yeux très enfoncés sous l'arcade sourcilière, la figure allongée, les traits fins et arrêtés, la moustache et la mouche de petite dimension, tel est le détail d'un ensemble des plus caractéristiques. La tenue générale est d'une infinie correction : c'est une figure qui, une fois vue, ne s'oublie pas; elle reflète une grande puissance de volonté, une individualité bien marquée, des idées profondément enracinées.

Au fond, c'est un modeste qui paraît toujours avoir peur d'ennuyer le public de sa personnalité. Mais cette personnalité, malgré toute sa réserve, a fini par se dégager hautement et passionner très vivement le monde musical.

HUGUES IMBERT.

CATALOGUE DES ŒUVRES

Op. 1.	*Trois romances sans paroles* pour piano (janvier 1870)	Schott
2.	La *Chanson des Aventuriers* pour baryton et chœur, V. Hugo (mai 1870) .	Schott
3.	*Attente*, mélodie, V. Hugo (1872-1876)	Hamelle
4.	*Madrigal*, mélodie, R. de Bonnières (1872-1876)	Hamelle
5.	*Jean Hunyade*, symphonie en trois parties pour orchestre (1874-1875)	
6.	*Ouverture pour Antoine et Cléopâtre* de Shakspeare (septembre 1876)	
7.	*Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle (1878-1882).	Durand
8.	La *Forêt enchantée*, d'après Uhland, ballade pour orchestre (février 1878)	Heugel
9.	*Petite sonate* pour piano (août 1880) .	Hamelle
10.	*Plainte de Thécla*, mélodie, R. de Bonnières (août 1880)	Hamelle
11.	La *Chevauchée du Cid* pour baryton, orchestre et chœurs, R. de Bonnières (1879).	Hamelle

12. *Wallenstein*, trilogie pour les drames de Schiller, orchestre (1873-1881) . Durand
13. *Clair de lune*, mélodie, V Hugo (1872-1880) . . . . Hamelle
14. *Attendez-moi sous l'orme*, opéra-comique en un acte, J. Prével et R. de Bonnières, d'après Regnard (1876-1878). Enoch
15. *Poème des montagnes* pour piano (mars 1881) . . . . Hamelle
16. *Quatre pièces* pour piano (décembre 1882) Hamelle
17. *Helvetia*, trois valses pour piano (décembre 1882) . . . . Hamelle
18. Le *Chant de la Cloche*, légende dramatique en un prologue et sept tableaux pour soli, chœurs et orchestre (1879-1883) . . . . Hamelle
19. *Lied*, pour violoncelle et orchestre (mai 1884) . . . . Hamelle
20. L'*Amour et le Crâne*, mélodie, Baudelaire (septembre 1884) . . . . . . Schott
21. *Sauge fleurie*, légende pour orchestre, d'après un conte de R. de Bonnières (octobre 1884) . . . . Hamelle
22. *Cantate Domino* pour chœur et orgue (1885) . . . . Durand
23. *Sainte Marie-Magdeleine*, cantate en deux parties pour solo et voix de femmes (juin 1885) . . . . Durand
24. *Suite* en *ré* pour trompette, deux flûtes et instruments à cordes (juin 1886) . Hamelle
25. *Symphonie* pour orchestre et piano sur un chant montagnard français en trois parties (octobre 1886) . . . Hamelle
26. *Nocturne* en *sol* bémol pour piano (novembre 1886) . . . . Hamelle
27. *Promenade* pour piano (août 1887) . . Hamelle
28. *Sérénade et Valse* pour petit orchestre (août 1887) . . . . Hamelle
29. *Trio* pour piano, clarinette et violoncelle (octobre 1887) . . . . Hamelle
30. *Schumanniana*, trois pièces pour piano (octobre 1887) . . . . Hamelle
31. *Fantaisie* pour orchestre et hautbois principal sur des thèmes populaires français (septembre 1888) . . . . Durand
32. *Sur la Mer*, chœur pour voix de femmes (octobre 1888) . . . . . Hamelle
33. *Tableaux de voyage*, treize pièces pour piano (octobre 1889) . . . . . . Leduc
34. *Karadec*, musique de scène pour un drame d'André Alexandre (1890) . Heugel
35. *Quatuor* pour deux violons, alto et violoncelle (août-décembre 1890) . . . Hamelle
36. *Tableaux de voyage*, suite pour orchestre en six parties (1891)
37. *Pour l'inauguration d'une statue*, chœur et orchestre (juin 1893)





LE CONGRÈS DE LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE A ANVERS

Le congrès convoqué par l'Association internationale artistique et littéraire a tenu ses assises à Anvers, du samedi 18 au samedi 25 août.

Beaucoup de questions inutiles et parfaitement oiseuses y ont été soulevées et longuement discutées, comme il arrive toujours en ces parlotes, quand elles sont organisées par des avocats. Les questions intéressantes et d'ordre pratique, en revanche, ont été laissées de côté. Je n'en veux pour preuve que le silence absolu gardé sur l'organisation des sociétés françaises de perception qui imposent en Belgique leurs règlements, leurs usages et coutumes et même leurs abus. Il eût été opportun peut-être d'appeler sur ce point l'attention des membres du congrès. Je m'étonne qu'aucun des délégués belges ne l'ait fait. C'est probablement qu'étant de simples avocats, ils ignorent complètement la question et ne connaissent pas les très légitimes griefs des auteurs belges, sans parler de ceux des autres nationalités.

Sans insister pour le moment sur ce sujet, qui a déjà fait dans ce journal l'objet de plus d'un article, il eût été à propos, il me semble, d'examiner à Anvers la question de la constitution, en Belgique, en Allemagne, en Suisse, en Italie, dans tous les pays ayant adhéré à la convention de Berne, d'organismes analogues à la *Société des gens de lettres*, à la *Société des auteurs dramatiques*, à la *Société des auteurs et compositeurs*, organismes indépendants et nationaux qui eussent été en mesure d'exiger la réciprocité complète d'un pays à l'autre dans la protection de la propriété artistique et l'exploitation de ses produits. Il existe, il est vrai, une Société belge des auteurs, mais elle est une simple annexe de la Société française et n'a même pas d'organisation propre; ce qui permet, par exemple, à la Société française des auteurs et compositeurs, de mettre la Belgique en coupe réglée, sans que jamais un auteur belge ait la faculté de protester autrement qu'à Paris, même quand ses droits sont manifestement et outrageusement lésés. C'est là-dessus qu'il eût peut-être été utile d'échanger quelques vues, non dans un sens hostile aux sociétés françaises de perception, dont le principe est excellent et l'organisation admirable, mais, tout au contraire, dans un sens amical, afin d'arriver à une entente profitable à tous, réalisant la réciprocité de nation à nation et supprimant, par là même, les sourdes résistances et les abus qui en résultent de part et d'autre.

Après avoir exprimé le regret que les organisateurs du congrès d'Anvers n'aient élaboré qu'un

programme vain et stérile, je me bornerai à noter les quelques résolutions prises de nature à intéresser plus particulièrement les musiciens. Signalons d'abord le vœu émis à propos du projet de loi autrichien sur la propriété artistique et littéraire. Nous avons dit, dans notre dernier numéro, que les auteurs et les éditeurs autrichiens n'avaient pas caché leur vif désappointement devant ce projet, qui ruinait leurs espérances

Après l'exposé fait sur la question par M. Maillard, rapporteur, et ensuite des explications détaillées fournies, au nom des intéressés autrichiens, par M. Souchon, le congrès, à l'unanimité, a adopté la résolution suivante :

« Le congrès émet le vœu que la Chambre des députés autrichienne introduise, dans le projet de loi sur la propriété littéraire et artistique qui lui est soumis, des modifications qui le mettent en harmonie avec la convention de Berne. A cet effet, le congrès confie au comité exécutif de l'Association littéraire et artistique internationale le soin d'établir un rapport sur les défectuosités que présente le projet de loi. Ce rapport sera transmis au bureau international de Berne pour être communiqué au gouvernement autrichien. »

Un vœu similaire a été voté par le congrès à propos du projet de loi que vient d'élaborer une commission d'écrivains et éditeurs russes.

Une importante décision a été prise ensuite sur la question de la gratuité des représentations et concerts de bienfaisance. L'immunité au profit de ces exécutions a été repoussée, à l'unanimité, sur un rapport de M. Wauvermans. Les vœux formulés par le rapporteur ont été adoptés sans débat; ils reconnaissent à l'auteur seul le droit d'abandonner tout ou partie de sa rémunération, d'interdire les exécutions de son œuvre, quel qu'en soit l'objet, philanthropique ou éducatif, ou de les subordonner à des conditions quelconques, et préconisent, en cas d'infraction, indépendamment des dommages-intérêts, la répression pénale, si l'atteinte est méchante et destinée à le priver du produit de son travail.

De même, le congrès a souscrit sans contestation aux vœux de M. Jules Lermina pour la création, au bureau international de Berne, d'un répertoire universel des ouvrages parus dans les divers pays, au triple point de vue des droits de l'auteur et du domaine public, de la statistique internationale et de la bibliographie scientifique.

Le vœu émis dans ce sens porte que le gouvernement fédéral suisse sera invité à consulter les gouvernements unionistes sur la réalisation du répertoire universel de la production littéraire et artistique lorsque le bureau de Berne aura procédé à la coordination systématique de tous les documents relatifs à la publication des œuvres littéraires et artistiques dans tous les pays de l'union.

Pour compléter ces dispositions, M. V. Souchon a émis le vœu qui a été aussitôt accepté par l'assemblée, de voir se dresser dans chaque pays de l'union, un répertoire alphabétique des œuvres parues depuis la promulgation de la convention.

On a discuté longuement la question du contrat d'édition, mais sans parvenir à formuler sur ce sujet des principes absolus et d'une application pratique.

Enfin, il a été décidé que le prochain congrès se réunirait à Dresde, l'année prochaine.

Espérons que, cette fois, on s'inspirera d'idées pratiques et que l'on examinera la question des *moyens* le plus propres à assurer aux auteurs la reconnaissance effective de leur droit de propriété.

Dans la séance inaugurale, des paroles très aimables pour la Belgique et la ville d'Anvers ont été prononcées. Citons notamment la très jolie allocution de M. G. Pfeiffer, vice-président de la Société des auteurs et compositeurs de Paris.

« Dans nos congrès internationaux, a-t-il dit, où sont étudiés les intérêts de tous les producteurs de la pensée, la musique a obtenu bien légitimement une grande place; et si nous étudions la marche de l'art, nous voyons que chaque jour rend plus nécessaire et plus compliquée la réglementation des droits de propriété du compositeur, et que ces droits n'ont jamais été plus menacés qu'en ce moment.

» Autrefois, et même encore il y a quinze ans, les vieilles écoles italienne, allemande et française accaparaient le monde; tous les théâtres, tous les concerts, tous les programmes leur appartenaient; les autres nations puisaient à pleines mains dans les richesses des trois pays d'origine, mais ne produisaient presque pas, se refusaient à toute rétribution, n'ayant, en retour, rien à réclamer pour des œuvres indigènes. De là, la lutte perpétuelle contre nos intérêts; mais cette triple souveraineté se morcelle et se déplace chaque jour; beaucoup de nouveaux centres de producteurs se sont formés qui ont aujourd'hui intérêt à entrer en arrangement avec nous.

» Ici même, l'art flamand nous en donne un frappant exemple : après avoir brillé d'un si grand éclat au XVI[e] siècle, il semble avoir sommeillé ensuite, pour refleurir aujourd'hui de la façon la plus éclatante, après les grands travaux de reconstitution du savant Gevaert, avec les œuvres d'un souffle tout national d'un autre grand maître flamand, Peter Benoit, avec l'élévation mystique de Tinel dont le *Franciscus* fait en ce moment le tour de l'Allemagne, avec Jan Blockx, dont encore on nous promet, mardi, le ballet *Milenka*, que nous nous ferons fête d'applaudir, enfin avec le maître dont l'auréole est venue seulement éclairer la tombe, maître que je nomme à regret, car nous nous sommes toujours habitués, en France, à considérer cet enfant de la Belgique comme un des nôtres : avec le doux maître des *Béatitudes*, César-Auguste Franck!

» Les Etats-Unis et la Russie sont encore en dehors de la convention de Berne et se sont refusés jusqu'ici à tout arrangement; mais déjà, en Amérique, une jeune école de compositeurs se

forme, et, pour la Russie, il suffit de citer les illustres noms de Rubinstein, Rimsky Korsakoff, Borodine, Tschaïkowsky, Glazounoff et tant d'autres pour prouver le besoin d'un changement de régime.

» L'Angleterre offre plus qu'aucun pays d'énormes agglomérations de masses chorales et orchestrales, se transportant chaque année en des centres différents, pour former des festivals monstres dont les plus célèbres sont le festival de Hændel, à Sydenham, et ceux de Birmingham, Liverpool, Leeds, etc.

» Dans ces immenses festins pantagruéliques de la musique, qui durent plusieurs jours, le *Messie* de Hændel et le *Paulus* ou l'*Elie* de Mendelssohn sont de fondation et regardés presque comme des œuvres nationales, mais le reste du programme était autrefois attribué à Beethoven, Rossini, Gounod ou à d'autres maîtres de ces écoles, tandis qu'aujourd'hui les Sullivan, Cowen, Parry, etc., suffisent à alimenter de nouveautés indigènes ces grandes solennités.

» La musique jette donc, en ce moment, de profondes et fécondes semences dans des terres autrefois improductives.

» La supériorité de cette divine culture se manifeste en ce que, sous toutes les latitudes, une forme nouvelle et non moins admirable se révèle pour les fleurs les plus exotiques de notre art.

» Là-bas, non loin du pôle, à Bergen, où s'inspire le plus septentrional des compositeurs, Grieg nous envoie ses exquises pensées; plus loin encore, Glazounoff nous donne les impressions des rives du Volga avec une couleur toute personnelle, et ces œuvres diverses témoignent d'un sentiment non moins profond et artistique, quoique bien différemment exprimé, que les mélodies éclatantes et passionnées écloses sous le soleil d'Italie ou d'Espagne.

» Le mouvement musical universel a été activé encore par une individualité si puissante que, depuis Bach et Beethoven, nul astre pareil n'est apparu dans notre ciel : Wagner entraîne à sa suite toute une fougueuse pléiade de compositeurs qui admirent ses œuvres, les étudient et les dissèquent à tous les coins du monde.

» Cette admiration est si fanatique même qu'elle produit bien des imitations excessives et nébuleuses qui ne rappellent en rien le génie de l'initiateur.

» Mais, après avoir longuement lutté, caché derrière les nuages de la routine, le grand maître de *Parsifal* a éclaté sur notre monde musical en de si fulgurants éclairs qu'il faut attendre que l'œil et l'oreille en soient moins éblouis et frappés pour juger sainement de son influence définitive sur l'art futur.

» Espérons que chaque école saura retrouver son bien dans le trésor wagnérien, sans perdre de son individualité et des qualités qui lui sont propres. Du tableau du mouvement de l'art international que nous venons d'esquisser, il résulte que nos traités sont d'autant plus utiles qu'ils doivent aider à moissonner cette immense récolte qui se lève de tous points.

» Jamais cadre plus merveilleux et plus favorable qu'Anvers, la ville artistique par excellence, n'aura été trouvé pour nos études.

» Demandons lui donc, comme autrefois les maîtres chanteurs à la vieille cité nurembergeoise, d'éclairer nos travaux d'un reflet de sa glorieuse auréole. »

Voilà qui est bien pensé et dit d'une façon charmante. M. Kufferath.



LES FÊTES D'ORANGE



Il a paru dans la presse quotidienne des correspondances dithyrambiques sur les fêtes dramatiques, données au début du mois d'août sur le théâtre antique d'Orange. La critique sérieuse est plus réservée quant au résultat artistique de cette intéressante tentative.

« Il ne faudrait pas se faire trop d'illusions sur l'avenir et la portée de l'entreprise », écrit M. J. du Tillet dans la *Revue bleue*.

« J'ai lu un peu partout le mot de *Bayreuth français;* et vous pensez si nos bons Félibres se sont gargarisés avec ce vocable flatteur et sonore. Bayreuth n'a rien à voir ici, n'en déplaise à M. Paul Arène. Sans prétendre analyser tout ce qui distingue les représentations de Bayreuth de celles d'Orange, il faut bien rappeler qu'il existe entre elles des différences assez sensibles ;... que les premières, — supposant égale la « nouveauté » du répertoire, — offrent cet attrait d'interprétations exceptionnelles; qu'on y trouve une réunion d'artistes, des drames et un « ensemble » qu'on ne voit nulle part ailleurs, et qu'enfin l'administration du Théâtre Wagner a des habitudes d'intelligente courtoisie dont la municipalité d'Orange n'a guère le souci. De celle-ci on a tout dit. C'est M. Silvain empêché de venir répéter son rôle, M. Saint-Saëns galamment mis à la porte; c'est l'autorisation donnée à quelques protégés d'aller verser à boire aux spectateurs pendant la représentation, si bien que les bouteilles de limonade accompagnaient de leurs détonations les lamentations de Créon, sur le corps de son fils !... Jamais on ne vit

pareil ahurissement, pareil manque de tact et d'intelligence. »

A propos du théâtre même, voici ce que dit M. J. Du Tillet :

« Si l'on restaure le théâtre, qu'on ne le restaure pas trop ; que l'on consolide ce qui reste, qu'on n'y ajoute rien. Outre que la restitution complète serait sans doute au-dessus de nos forces, le théâtre, tel qu'il est aujourd'hui, avec les gradins se confondant dans le rocher, avec son mur de scène en ruines, est cent fois plus imposant qu'il ne le serait, « remis à neuf ». Avec le grenadier et le figuier poussés dans les pierres qui encadrent la scène, il a, si je puis dire, l'air naturel. On n'y sent plus ou presque plus la main des hommes ; la muraille, sous le soleil, a pris les tons roux des rochers qui ferment la salle et semble se confondre avec eux. On dirait d'un admirable cirque naturel. Et l'illusion s'augmente de tout ce que le décor a d'inprécis ; les personnages ont vraiment l'air de vivre en pleine nature, de vivre chez eux, et non dans un décor de théâtre. Pour ne citer qu'un exemple, vous vous rappelez qu'à la fin du drame, Œdipe quitte la ville d'où Créon l'a chassé. Si vous saviez quelle impression ç'a été de voir Mounet-Sully, au lieu de rentrer dans une coulisse, descendre lentement les degrés de la scène, passant sous les feuilles du grenadier et disparaître dans les ruines, heurtant du pied les pierres éboulées ! C'était vraiment la désolation de l'exil qui commençait : on ne la devinait plus seulement, on la « voyait ». Et cela était poignant ! »

* * *

M. J. Du Tillet voudrait qu'on essayât, au théâtre d'Orange, de représenter quelques-unes des tragédies classiques françaises. Elles se trouveraient, par leur conception même, mieux « situées » que toutes autres dans cet admirable décor. Les drames « intérieurs » qui font le sujet de ces tragédies prendraient ici une hauteur et une ampleur nouvelles. A ce point de vue, le succès d'*Antigone* paraît significatif à M. Du Tillet.

« Une part, une part très grande, en revient à Mlle Bartet. Les plus fervents admirateurs de la délicieuse artiste n'étaient pas sans crainte sur le succès : on craignait de voir sa délicate silhouette comme écrasée par le gigantesque du décor. Ç'a été un délice et une surprise. Dès la première entrée, quand elle erre devant le palais à la recherche d'Ismène, ç'a été un enchantement. Ç'a été un ravissement dès les premiers vers : la justesse et la grâce des attitudes, la noblesse de la diction, cette voix qui paraît frêle dans une salle de théâtre, et qui ici avait une sonorité merveilleuse... Son succès, son succès personnel, a été prodigieux, cent fois, mille fois plus grand qu'il n'avait été à Paris ; il est allé augmentant d'acte en acte jusqu'à la fin... Eh bien, je suis convaincu qu'il arriverait pour Racine ce qui est arrivé pour Mlle Bartet. Ces drames intimes, ces drames de cœur, loin d'être écrasés par l'immensité du cadre, grandiraient avec lui. Les détails délicats prendraient plus de force et frapperaient plus fort. Ce qui est curieux et presque incroyable, dans cette salle énorme, « les effets portent » plus que dans un théâtre ordinaire. Certes, le point de départ d'*Antigone* est exclusivement grec : il tient si fort aux mœurs antiques que le public devrait, semble-t-il, avoir quelque peine à entrer dans les sentiments des personnages. Mais, ici comme à Paris, bien plus qu'à Paris, le public a été immédiatement saisi par ce que ce drame « national » contient d'humanité éternelle. Il ne s'agissait plus de savoir si Antigone avait versé selon les rites la terre et l'eau sur le corps de son frère, mais si l'ordre d'un tyran empêcherait une sœur de vénérer la mémoire de son frère mort. Les « libations » n'étaient qu'une forme de la tendresse fraternelle. Et ç'a vraiment été une merveille de voir combien cet immense public a compris vite le fond du drame, et s'y est aussitôt attaché. C'est pour cela que les tragédies de Racine, plus que toutes les autres, semblent devoir produire un effet considérable au théâtre d'Orange. »

M. Du Tillet parle, à ce propos, d'*Athalie* surtout si, aux chœurs terriblement monotones que l'on chante au Théâtre-Français, on prenait le parti de substituer ceux de Mendelssohn.

« Ne croyez pas que la musique ne convienne pas au théâtre d'Orange. L'épreuve de ces dernières représentations est aussi concluante que possible. L'orchestre du Théâtre-Français est d'une sonorité insuffisante, la musique de Membrée pour *Œdipe-Roi* est faite pour laisser entendre la parole ; et si les superbes chœurs d'*Antigone* ont été massacrés de la façon la plus scandaleuse, ce n'est assurément pas de la faute du théâtre, mais des choristes. Ah ! les misérables !... Croyez, au contraire, qu'avec un vrai orchestre, de vrais chœurs et de vrais chanteurs, la musique produirait ici un effet imposant. Je n'en veux pour preuve que l'impression très vive que Mme Bréval a faite dans la *Pallas-Athénè* de M. Camille Saint-Saëns. Dans un cadre aussi vaste que celui-ci, il ne faut « représenter » que des idées générales, des

sentiments généraux, mais avec toutes leurs nuances. Et c'est là, je pense, le domaine de la musique ».



L'Hymne d'Apollon

Nous recevons la lettre suivante de M. L. Nicole en réponse à la dernière lettre de M. Th. Reinach.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Serez-vous assez bon pour m'accorder encore une fois l'hospitalité de vos colonnes?

Je ne pensais pas pousser plus loin les débats sur l'*Hymne à Apollon*; mais M. Reinach me donnant un démenti dans la lettre que vous publiez, il me sera bien permis, je pense, de répondre quelques mots.

Je maintiens ce que j'ai dit à propos de l'exécution de l'hymne à Constantinople.

M. Reinach parle, dans sa lettre, de la première exécution de l'hymne. En effet, comme je l'ai dit, c'est sa version, avec l'accompagnement de M. Radeglia, qu'on a donnée en premier lieu. C'est plus tard, lorsque cette version était déjà publiée à Constantinople, que M. Cambon a fait demander la mienne, encore en manuscrit, et c'est d'après une lettre de la légation française à Constantinople à M. Homolle que j'ai parlé des succès que ma version y avait obtenus.

Au reste, si M. Reinach le désire, je pourrai, sitôt rentré à Athènes, dans trois ou quatre semaines, lui prouver, pièces à l'appui, ce que j'avance.

Autre chose. M Reinach s'étonne que, préférant ma version à la sienne, M. Homolle ne l'ait pas insérée dans le *Bulletin* de l'Ecole d'Athènes « à la suite ou à la place de la version Reinach ».

M. Homolle m'a précisément fait demander ma version pour la publier dans le dit *Bulletin*, et ma réponse a été celle-ci :

« M. Reinach ayant été chargé le premier officiellement de la musique de cet hymne, il ne serait pas délicat vis-à-vis de lui, je pense, de publier dans votre *Bulletin* autre chose que ce qu'il a écrit à ce sujet. »

Je crois donc avoir agi, en ce cas, avec une délicatesse dont je suis singulièrement récompensé.

L'Ecole française est revenue à la charge auprès de mon éditeur, lorsque je lui eus cédé mes droits sur ma version, mais celui-ci a aussi refusé.

Je regrette que M. Reinach ne mette pas plus de courtoisie dans ce débat. Il est vrai qu'après la manière «cavalière» dont il répond à vos premières critiques, je n'avais pas le droit, moi, un inconnu pour lui, de m'attendre à beaucoup de ménagements de sa part.

Néanmoins, comme il répugne à mes sentiments de continuer cette controverse sur le ton agressif que M. Reinach croit devoir lui donner, et que, par conséquent, nous ne combattrions pas à armes égales, je considère cette discussion publique comme close, de mon côté du moins.

Agréez, Monsieur le Directeur, avec mes remerciements pour votre hospitalité, l'assurance de ma considération distinguée. LOUIS NICOLE.



Chronique de la Semaine

PARIS

La moyenne de production des prix de Rome, en tenant compte du grade bizarre de « premier second grand prix », est d'*un* sujet par an (négligeons les fractions). Après le bruit du triomphe, la gloire de l'exécution académique devant la réunion de tous les habits à palmes vertes; après le séjour, absurde pour un musicien, dans la Ville éternelle, où il ne fait guère rien de sérieux, ainsi que le constatent piteusement les rapports de l'Institut sur les *envois* de Rome, l'heureux lauréat s'en revient à Paris croyant que la fête va continuer.

Plus rien! Il rentre dans la foule oublieuse, stupéfait, puis mécontent. L'Académie, qui l'a séduit, sinon suborné, s'occupe déjà de sourire à d'autres adolescents plus jeunes. Mais le revenant a des droits; du moins il croit en avoir. Voyant que les théâtres ne lui sont pas largement ouverts sur la vue de ses diplômes — les directeurs s'absorbant dans l'exploitation circulaire du vieux répertoire, — il se plaint, il menace, il ameute l'opinion sur la situation qui ne lui est pas faite. Alors, pour temporiser, pour calmer provisoirement le famélique, on a trouvé ceci : « Tous les deux ans, l'Institut désigne au ministre cinq prix de Rome, pour qu'il choisisse parmi eux le compositeur qui aura la faveur de faire jouer deux actes dans l'année à l'Opéra. »

Voilà, en fait d'alouettes rôties le parcimonieux rogation qu'on exhibe ostensiblement avant de le décerner.

« Tous les deux ans » — alors qu'il y a un prix de Rome annuel, en moyenne! L'Institut escompte ceux qui renonceront, ceux qui tourneront mal, ceux qui — plus rares — réussiront sans lui.

« La faveur! » Vous entendez; on vous a déjà donné : ceci est pure bonté d'âme. On

vous a fait espérer de hautes destinées, on vous a grisé, mais on ne vous doit rien.

« Deux actes ! » C'est rationné comme à l'asile de nuit. Eussiez-vous le tempérament d'un tragique de longue haleine ou la grâce menue d'un ciseleur, qu'importe ! deux actes. Il ne manque que le nombre de mesures (avec ou sans les reprises).

Et le plus curieux, c'est qu'on trouve encore moyen de fausser cette insuffisante et dérisoire institution ; on la fausse dans son esprit, en ce sens que les directions jouent les pièces imposées, de mauvaise grâce, en fin d'année, ou avec la distribution la moins brillante ; ceci, on le comprend de la part d'industriels qui visent à réduire les frais et réservent leur sollicitude pour le bon moulin quotidien.

Mais le comble, c'est l'Institut, c'est l'Etat méconnaissant le but réel de cet encouragement déjà si mesquin. Au lieu de réserver cette « faveur » aux jeunes compositeurs débutant dans la vie artistique, on l'a accordée le plus souvent à des musiciens d'une autre génération qui se sont souvenus, sur le tard, de leur titre de prix de Rome et l'ont emporté, dans le choix ministériel, sur leurs concurrents plus jeunes. Certes, MM. Bourgault-Ducoudray et Lefebvre étaient dans leur droit, et leurs partitions *Thamara* et *Djelma* méritaient en tout point d'affronter la rampe. N'est-il pas désolant, cependant, de constater un pareil état de choses, que des artistes à qui leur talent et leur ancienneté auraient dû procurer les attributions convenables, aient dû, pour forcer les portes d'un théâtre dont le mécanisme et la subvention font un établissement ouvert à tous, recourir à cette sorte d'expédient, car il n'y a pas d'autre mot!

Il serait grand temps que, devant l'effet déplorable d'un pareil fonctionnement, on se souciât d'y mettre bon ordre.

Cette année, la liste des candidats était la même qu'il y a deux ans, à part naturellement M. Lefebvre dont le tour a eu lieu. Les autres, MM. Rousseau, Pierné, Huë et Charpentier, quatre jeunes musiciens intéressants à plus d'un titre, étaient classés par ordre d'ancienneté (l'ancienneté dans les jeunes gens, c'était déjà joli) ! Ils ont été évincés par un professeur du Conservatoire, homme bien calé qu'on croyait avoir renoncé, pour le professorat, à la composition militante.

On a désigné M. Charles Lenepveu pour la composition des deux actes que l'Opéra doit jouer cette année. Félicitons M. Lenepveu de l'aubaine qui lui arrive. L'Institut eût pu moins bien choisir.

Mais, encore une fois, n'est-il pas regrettable qu'une chose conçue dans un bon esprit soit détournée de son but primitif, et peut-on qualifier autrement que de fumisterie une pareille organisation? M. R.



« La construction des fondations de l'Opéra-Comique sera terminée vers la fin du mois d'octobre. »

Telle est la nouvelle officielle. Ajoutons que de grandes fêtes se préparent à cette occasion, qui seront données dans la partie déjà construite, aménagée à cet effet : fancy-fair, concours d'orphéons, bal de nuit, courses de taureaux, ballon captif, etc. ! Une cantate solennelle, le *Phœnix pas pressé*... ou *Chi va piano... Valentino*, paroles d'A. Thomas, airs nouveaux par J. Barbier, accompagnements par Carvalho (Heugel, éditeur), sera exécutée par l'orchestre et les chœurs du Théâtre-Français.

Quant à l'inauguration de l'Opéra-Comique complètement reconstruit, elle coïncidera — les mesures sont déjà prises — avec la deux millième de *Mignon*.



Une nouvelle qui sera certainement bien accueillie : M. Félix Mottl viendra diriger cet hiver une exécution des *Troyens* de Berlioz dans un théâtre non encore désigné, mais qui pourrait bien être l'Opéra. On monterait, à cette occasion, non seulement les *Troyens à Carthage*, mais la *Prise de Troie*, qui sert de prologue et que M. Mottl a montée il y a quatre ans, pour la première fois, à Carlsruhe.

M. Carvalho a consenti à restituer la partition des *Troyens* et à renoncer à donner cette œuvre à l'Opéra-Comique, où elle n'était pas à sa place et où elle ne pouvait rencontrer les éléments d'exécution nécessaires. Il est fâcheux qu'il faille aller chercher à l'étranger un chef d'orchestre pour diriger le chef-d'œuvre du maître de la *Damnation de Faust*. Mais il faut bien convenir que nous ne possédons en ce moment, à Paris, aucun chef capable de rivaliser avec un Mottl, un Richter ou un Hermann Levy.

Il n'est pas impossible, d'ailleurs, que M. Félix Mottl soit appelé aussi à diriger la première de *Tristan et Iseult* à l'Opéra. Cette première aura lieu du 20 au 26 avril, irrévocablement. C'est le ténor Van Dyck qui chantera le rôle de Tristan, et Mlle Breval celui d'Iseult. M. Renaud est chargé pour le rôle de Kurwenal, M. Delmas pour celui du Roi. La titulaire du rôle de Brangaine n'est pas encore désignée.

M. Van Dyck sera à Paris le 6 avril pour la première répétition d'ensemble.



Signalons aux chefs d'orchestre qui voudraient rajeunir leur répertoire une courte pièce symphonique, *les Landes*, paysage breton pour orchestre, par M. J.-Guy Ropartz.

Ce n'est pas de la musique descriptive, malgré son titre ; c'est plutôt un paysage intérieur : une notation sentimentale à l'unisson des horizons mélancoliques de la Bretagne.

Après l'exposition en style fugué d'une phrase de rythme indécis et d'harmonies troubles, un thème plaintif de hautbois se déroule en appels répétés. Un *crescendo* très serré de travail soutient l'intérêt du développement et aboutit à l'explosion des forces orchestrales en large coup de vent, puis l'apaisement, peu à peu, se fait, le paysage reprend sa torpeur. L'impression, la perspective lointaine sont d'une touche aussi sûre qu'artistique.

Les qualités personnelles de l'auteur s'y retrouvent : une distinction soutenue et un soin constant de correction dans les plus épineux passages ; et aussi les défauts de ces qualités : le chromatisme mélodique parfois trop tendu et certaines harmonies indécises jusqu'à l'équivoque. Mais, comme acquis sensible depuis des œuvres antérieures, il faut noter plus de doigté dans l'art de développer et plus de souplesse de plume dans l'aisance de l'écriture.

Dans cette œuvrette, malgré l'âpreté de la jeunesse, s'affirme déjà un faire plus calme, une force tranquille. M. R.



A Monte-Carlo, on annonce pour le prochain février la *Jacquerie*, l'ouvrage laissé inachevé par Edouard Lalo et que M. Arthur Coquard avait été chargé de terminer. M. Coquard vient de mettre la dernière main au délicat travail qui lui avait été confié.

M. Arthur Coquard a terminé également un petit opéra, les *Fils de Jahel*, sur un sujet breton qu'il a présenté au théâtre de la Monnaie.



Sous la direction de M. Léon Jehin, le Casino de Royan vient de donner deux superbes représentations de *Samson et Dalila*, avec le concours de Mme Deschamps, la créatrice du rôle à Paris, et du ténor Bucognani, engagé à Nice pour la prochaine saison.

Quelques jours avant, Mlle Sanderson avait chanté, avec le baryton Fugère, le rôle de *Phryné*, son dernier succès à l'Opéra-Comique. Inutile de dire le chaleureux accueil fait à l'artiste qui, dans ce rôle suggestif, déploie tant de charme et de talent.



Samson et Dalila vient de remporter aussi un vif succès à Aix-les-Bains. Mlle Delna, qui abordait pour la première fois le rôle de Dalila, a été absolument remarquable ; M. Vergnet (Samson), M. Mondaud (le Grand-Prêtre) ont mérité également tous les éloges. M. C. Saint-Saëns assistait à cette soirée de triomphe.



Statistique intéressante pour faire suite au congrès littéraire d'Anvers,

La Société des auteurs et des compositeurs dramatiques vient de publier le tableau des recettes réalisées pendant le cours de l'année théâtrale 1893-1894, par les théâtres de Paris

Ce tableau comprend non seulement le chiffre des recettes brutes, mais aussi le montant des droits d'auteur qui ont, pendant le même laps de temps, été perçus par les agents généraux de la Société dans les trente théâtres de Paris.

La recette brute s'élève au total de 20 millions 271,602 fr. 67, sur lesquels les auteurs ont perçu 1 million 989,718 fr. 32.

Les résultats de la campagne qui vient de finir marquent un accroissement notable sur ceux de l'exercice 1892-1893, dont les recettes ne s'étaient élevées qu'à 19,032,217 fr. 10.

Les droits d'auteur ont naturellement bénéficié de cette augmentation ; en 1892-1893, ils n'avaient atteint que 1,934,182 fr. 92 c.

Ils ressort de cette statistique que, quoi qu'on en ait dit, les théâtres parisiens, loin d'avoir souffert d'une « crise » — dont on a trop parlé, — ont, au contraire, bénéficié d'une plus-value considérable sur les années précédentes.

Il est juste de reconnaître aussi que les « vrais » théâtres ont été privés par trois établissements — du genre « cafés-concerts, bals publics et concerts-spectacles », — de plus de deux millions et demi de francs : les Folies-Bergère, le Casino et l'Olympia.

Que serait-ce si on faisait entrer en ligne de compte l'Eldorado, la Scala, l'Eden-Concert et tous les cafés-chantants qui pullulent dans Paris ?

Plus de deux millions de recettes sont « détournés », des théâtres par les cafés-concerts !

BRUXELLES

Nous reproduisons ci-après le tableau du personnel du théâtre royal de la Monnaie pour la saison 1894-95 :

Chefs de service. — MM. P. Flon, premier chef d'orchestre ; L. Dubois, chef d'orches-

tre; Gravier, régisseur général; Léon Herbaut, régisseur; Laffont, maître de ballet; Desmet, régisseur du ballet; Louis Maes, P. Mailly, Nicolay, pianistes-accompagnateurs; Louis Barwolf, bibliothécaire; Achille Chainaye, secrétaire; Bullens, chef de la comptabilité; L. Brusselmans, machiniste en chef; Feignaert, costumier; Bardin, coiffeur; Colle, armurier; Jean Cloetens, préposé à la location, contrôleur en chef; Maillard, percepteur de l'abonnement. Lynen et Devis, peintres-décorateurs.

Artistes du chant. — *Ténors :* MM. Cossira, Casset, Bonnard, Isouard, Depère, Guignot et Gillon.

Barytons : MM. Seguin, Beyl et Ghasne.

Basses : MM. Dinard, Sentein, Journet, Gilibert, Danlée et Maas.

Cantatrices : Mmes Simonet, Tanésy, Armand, Cossira, Mérey, Lejeune, Belina, Girard, de Roskilde, Hendrikx, Bolle et Légenisel.

Coryphées : Mmes Estelle, Delignot, Lalieu et Derudder; MM. Deville, Van Brempt, Vanderlinden, Piens, Simonis, Krier, Roulet et Van Aker.

Artistes de la danse. — *Danseurs :* MM. Laffont, Artiglio Lorenzo, Desmet et Steenebruggen.

Danseuses : Mmes Térésita Riccio, Adrienne Charensonney, Lalanne, Jeanne Dierickx et Zumpichell.

Huit coryphées, 32 danseuses et 12 danseurs.

Chœurs : 86 voix.

Orchestre : 86 instrumentistes.

Musique de scène : 1 chef et 20 musiciens.

20 machinistes, 39 employés placeurs et ouvreuses, 30 habilleurs et habilleuses.

Ce document vient confirmer et compléter les renseignements donnés, sur la composition de la troupe, dans le dernier numéro du *Guide Musical.*

Les artistes que nous n'avions pas mentionnés sont, du côté des hommes, M. Depère, remplaçant M. Barbary en qualité de trial, et M. Journet, engagé comme seconde basse. Du côté des dames : Mlle Jeanne Mérey, une débutante, élève de Mme Rosine Laborde, engagée pour l'emploi de chanteuse légère d'opéra comique, tenu l'an passé par Mlle Horwitz; Mme Belina, une élève de Mme Viardot, qui fait également ses débuts au théâtre et remplira les rôles de chanteuse légère de grand opéra, confiés la saison dernière à Mlle de Nocé; et Mlle Girard, qui nous vient de l'Opéra de La Haye et qui remplacera Mme Paulin dans les rôles de dugazon; Mlle Girard a appris le chant chez Mme Marchesi. Enfin Mlle Adrienne Charensonney succède à Mlle Rivolta comme danseuse de demi-caractère.

Quant au personnel des chefs de service, il n'a subi aucune modification : orchestre, scène et ballet restent placés sous la même direction que la saison dernière.....

L'ouverture se fera le lundi 3 septembre, par *Faust*, qui servira de rentrée à MM. Cossira, Seguin et Danlée et à Mmes Tanésy et Légénisel. M. Beyl fera sa première apparition dans le rôle de Valentin et Mlle Girard dans celui de Siébel.

Le lendemain, on jouera *Werther*, avec MM. Bonnard, Ghasne, Gilibert, Depère et Danlée, Mlles Lejeune et Bolle.

Mercredi, *Orphée*, pour la rentrée de Mlle Armand.

Jeudi, *Mireille*, pour la première apparition de Mlles Merey et de Roskilde et la rentrée de M. Sentein.



A l'Alcazar, le 5 septembre, première de l'*Amour en livrée*, paroles d'Albert Carré et Paul Meyan, musique de notre confrère Georges Street, du *Matin.*



Le Conservatoire de Bruxelles fera sa réouverture demain lundi, 3 septembre.

✤

M. Alhaiza, se rappelant le succès obtenu jadis au théâtre Molière, par l'*Arlésienne* de Daudet, s'est décidé à reprendre ce beau drame avec la musique de Bizet. La première aura lieu le 15 septembre. La délicieuse et poétique partition de Bizet sera exécutée par un orchestre complet, dirigé par M. Van Dam, chef d'orchestre au Conservatoire. Les chœurs seront conduits par M. Goossens, directeur des Artisans Réunis.



On nous écrit d'Ostende : Très grand succès pour le concert d'Emile Mathieu au Kursaal. Le programme comprenait l'exécution de *Freyr* et du *Hoyoux*, deux des plus délicieuses compositions du maître louvaniste. On a beaucoup admiré la voix de Mlle Flament qui a superbement fait résonner son contralto dans la grande salle du Kursaal. Les autres solistes étaient Mlle Vranckx, M. Tondeur et M. Van Leeuw, qui ont eu chacun leur part de bravos.

L'orchestre et les chœurs ont bien marché, sous la direction de l'auteur.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — L'audition des œuvres de M. Emile Mathieu, à l'Exposition, n'a pas obtenu le succès auquel elle avait droit. On avait imposé au compositeur une exécution en plein air d'œuvres qui, en raison de leur caractère et de leur écriture raffinée, ne pouvaient se prêter à l'audition à ciel ouvert. On ne saurait trop regretter cette faute. D'autre part, M. Mathieu n'a pu obtenir un nombre suffisant de répétitions; la faiblesse de l'exécution en a fourni une preuve frappante. Une simple audition, au piano et dans une salle convenable, de cette délicieuse page qui a pour titre le *Hoyoux* nous eût mieux plu que l'interprétation quelconque en plein vent qui nous a été donnée. A part la scène de la forge, avec sa note vigoureuse et bien caractéristique, bien des pages se sont noyées dans l'inattention, le public des jours de fête ayant été, comme toujours, fort turbulent.

Admirons pourtant, sans restriction, la belle voix de Mme Soetens-Flament, dont les notes sonores portent merveilleusement. Mlle J. Flament a également bien dit son solo dans le *Hoyoux*; et le baryton, M. A. Tondeur, a été vivement applaudi. Mais M. Mathieu a droit à une revanche.

Le second concert Saint-Saëns, ayant eu lieu dans la salle des fêtes, s'est présenté à nous avec d'autres avantages. Et, pourtant, tout n'a pas marché à souhait, malgré le talent incontestable des interprètes. M. Delaborde, l'éminent pianiste parisien, après avoir été très applaudi pour son interprétation magistrale du concerto en *mi* bémol de Saint-Saëns, n'a pas cru devoir remplir le reste du programme, où il était inscrit pour trois soli. Ce manque d'égards vis-à-vis du public n'a pas laissé de paraître un peu cavalier.

Nous avons admiré le beau talent de Mme Héglon. L'artiste est douée d'une voix chaude et bien timbrée, et sa diction, surtout dans la *Fiancée du Timbalier*, a été des plus remarquables. Un incident s'est produit à ce moment qui a failli compromettre l'exécution de cette belle composition; mais je n'y insisterai pas, me bornant à dire que l'orchestre, qui avait eu de nombreuses répétitions, aurait dû marcher d'une façon irréprochable.

On a beaucoup applaudi M. Noté, dont la diction s'est fort perfectionnée depuis deux ans. Il nous a fait entendre, avec Mme Héglon, la scène d'*Horace* mise en musique par Saint-Saëns. Je doute que dans cette œuvre le maître français ait montré un goût parfait; les vers de Corneille ne gagnent point à être chantés; je suis même certain qu'ils perdent de leur grandeur.

Les concerts de musique ancienne sont toujours fort suivis au Vieil-Anvers, grâce au charme pénétrant de ces vieux chants et aussi à l'exécution soignée que l'on nous en offre. Nous avons particulièrement remarqué, au dernier concert, un fort beau madrigal de Roland de Lassus et une charmante chanson, le *Coucou*, que Mme Soetens-Flament a dite de ravissante façon.

Il nous faut citer aussi une série d'auditions de piano. M. Ed. Potjes, depuis peu professeur au Conservatoire de Gand, s'est fait entendre sur les pianos Blüthner. Le succès de l'excellent artiste a été très mérité, car il joint à un toucher ferme une interprétation raisonnée des œuvres.

Mlle Falkenstein, lauréate du Conservatoire de Bruxelles, s'est fait entendre quelques jours plus tard sur les pianos Erard Malheureusement, la sympathique pianiste a été interrompue à diverses reprises par des bruits fort discordants, partis des sections voisines. Cela n'a pas empêché le public d'apprécier les belles qualités de Mlle Falkenstein, qui aurait peut-être fait plus d'effet en variant davantage son programme. A. W.

(D'un autre correspondant)

Très intéressante audition musicale (Pianos Erard) la semaine dernière à l'Exposition d'Anvers.

M. Arthur Wilford, compositeur distingué, élève du regretté Auguste Dupont, s'y est fait entendre et applaudir de façon spéciale.

Vrai pianiste, au jeu sobre, modéré, M. Wilford a interprété diverses œuvres de Grieg, Liszt, Rubinstein, donnant à chacune de ces pages cette expression vraie, intime qui, seule, provoque l'émotion élevée. A ce point de vue, l'*Aria* de Grieg à été particulièrement intéressant.

Les difficultés n'existent pas pour M. Wilford; aussi sa jolie valse de concert exécutée en dernier lieu lui a-t-elle valu de nombreux applaudissements.

Un violoncelliste distingué, M. Steindel, prêtait à cette séance le concours d'un talent remarquable, que nous souhaitons pouvoir apprécier davantage.



BLANKENBERGHE — Quinzaine très mouvementée au Casino. Concerts extraordinaires sur concerts extraordinaires. Nous avons entendu d'abord M. Casset, le ténor engagé pour la prochaine saison du théâtre de la Monnaie. Il possède une voix d'un beau timbre et une diction honorable. Il a chanté les stances de *Polyeucte* de Gounod et l'air du *Freyschutz* de Weber.

Mardi 21 août, M. Goetinck, l'habile chef d'orchestre du Casino, a dirigé un concert Massenet. On a entendu, entre autres pièces de l'auteur de *Manon*, les *Scènes alsaciennes* pour orchestre, très bien enlevées, et les *Erynnies*, la suite d'orchestre écrite pour le drame de Leconte de Lisle. C'est une des bonnes œuvres du maître français, car c'est d'une écriture personnelle et fantaisiste. Le finale surtout a été bien accueilli.

Mlle Bender prêtait son concours à cette audition. Elle a dit d'une voix agréable le grand air d'*Hérodiade* et l'*Elégie*.

Pour finir, une très bonne exécution de l'ouverture de *Phèdre*.

A citer encore le concert de M. Warmbrodt, ténor des concerts du Conservatoire de Paris, qui a chanté l'air de l'*Enfance du Christ* de Berlioz et des mélodies fort bien choisies de Mozart, Rossini, Saint-Saëns et Th. Dubois.

Le lendemain, concert de musique belge. L'orchestre a exécuté des fragments du *Pierrot trahi* d'Emile Agniez et son ouverture pour *Fridolin; Rigodon*, *Orientale* et *Springdans norvégien* d'A. De Greef, et marche des *Communiers flamands* de Léon Dubois. Mlle Rachel Neyt a chanté des mélodies de E. Agniez, Van Dam, De Greef et Léon Dubois.

La grande attraction était le concert Ysaye. L'éminent professeur du Conservatoire de Bruxelles a obtenu un succès enthousiaste. Quelle ovation après la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch, mais aussi quelle exécution magistrale de cette œuvre pénétrante! Quels applaudissements encore après les *Airs hongrois* d'Ernst!

Ce même soir, l'orchestre du Casino exécutait des œuvres de choix : des fragments des *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner, le *Rouet d'Omphale* de C. Saint-Saëns et l'ouverture de *Léonore* de Beethoven. Par une fantaisie charmante, pour répondre aux rappels continus et aux ovations, M. Ysaye s'est mis au premier pupitre des violons et a joué sa partie dans l'ouverture de *Léonore* avec sa fougue accoutumée. L.

GAND — Voici le tableau de la troupe du Grand-Théâtre pour la saison de 1894-1895 :

Administration : M. Horace Martini, directeur administrateur.

Orchestre : MM. Nicosias, 1er chef de grand opéra, traductions et opéra comique; Koderitsch, 2e chef d'opéra-comique et d'opérette, pianiste accompagnateur et organiste.

Artistes du chant. — Ténors : MM. Gauthier, Roger Dupuy, Coumont, Roussel et Stevens. Barytons : MM. Carroul, Duvernet et Duc. Basses : MM. Vallobra, Pourret, Milbert et Saint-Martin. Soprani : Mmes Kériva, Martini, Tachel, Dupont et Lecuyer. Mezzo-soprani : Mmes Valdy, Pourret et Degustal. Contralti : Mmes Fremeau, Reynaud et Blauwaert.

SPA. — Quoique la saison n'ait guère été réussie, il convient de signaler le grand succès obtenu par M. Isnardon, dont on admire toujours l'excellente diction et la jolie voix. Un récital intéressant a été donné dans la salle des fêtes, au Casino, par le pianiste Jean Sauvage Programme choisi dont les parties principales bien détaillées ont obtenu un succès bruyant. On a surtout admiré l'exécution d'un *Notturno* de Grieg, les Variations sur le nom d'Abegg, de Schumann, *Toccata* de Dupont, l'étude no 2 de Rubinstein, et le *Saint Paul marchant sur les flots* de Liszt.



NOUVELLES DIVERSES

Les fêtes théâtrales de Bayreuth ont pris fin le 19 août dernier, par une représentation de *Parsifal*, qui ouvre et clôt traditionnellement la « season » du Théâtre Wagner.

L'affluence des spectateurs a été, cette année, exceptionnelle. Aux vingt représentations que comprenait la série complète ont assisté trente-cinq mille spectateurs, parmi lesquels huit mille Anglais et quatre mille Américains. Le nombre des spectateurs français et belges s'est élevé à un millier. A en juger par ces chiffres, les résultats financiers ont dû être brillants. Chaque représentation a réuni environ mille sept cent cinquante spectateurs, c'est-à-dire qu'il y a eu constamment salle comble. La place coûtant 25 francs, la recette totale a dû s'élever à environ 875,000 francs. De cette somme, il faut défalquer 350,000 francs qu'ont coûté les décors et les costumes de *Lohengrin* joué pour la première fois à Bayreuth, et les gages payés aux artistes du chant et de l'orchestre, qui s'élèvent à plus de 200,000 francs. Reste un boni d'environ 300,000 francs qui sera versé par la caisse du théâtre, au « fonds de Bayreuth », pour assurer les représentations futures.

Les représentations du cycle des œuvres de Wagner continuent à Munich devant un public très nombreux, composé en majeure partie d'étrangers, parmi lesquels beaucoup de Français. L'*Anneau du Nibelung* a de nouveau produit une profonde impression.

On a beaucoup remarqué les nouveaux appareils que la régie du théâtre de Munich avait appliqués à la première scène du *Rheingold*, qui nous montre les trois ondines nageant dans les flots du Rhin.

La plus forte recette a été obtenue avec *Tristan et Iseult*, qui a produit treize mille cinq cents marks. C'est la recette la plus élevée qui ait jamais été encaissée depuis l'existence du théâtre de Munich.

Prochainement va paraître, chez Breitkopf et Hærtel, une nouvelle édition, soigneusement revue, corrigée et considérablement augmentée de la grande biographie de Richard Wagner, par C.-Fr. Glasenapp. Le premier volume

comprenant la période 1813-1843, vient de paraître. La nouvelle édition est dans un format plus pratique que la précédente.

Nous avons déjà fait allusion au très important procès qui vient d'être gagné, en Amérique, par la maison Novello de Londres. Il s'agissait, dans ce procès, de fixer le sens exact de la clause de la récente loi américaine sur la propriété littéraire, qui exige, comme condition de la protection, que l'œuvre d'art ait été imprimée aux Etats-Unis. Le législateur américain, en définissant ce point de droit, a employé le mot *book*, livre. La maison Novello a fait plaider que le cahier de musique n'était pas un livre et que, par conséquent, il n'était pas nécessaire que les morceaux de musique fussent gravés ou imprimés sur le territoire américain pour avoir droit à la protection. C'est ce point que le tribunal vient de trancher dans un sens favorable à la thèse du demandeur. Il résulte de là que les éditeurs européens de musique peuvent désormais réclamer la protection du *Copyright Act* en faveur de leurs publications et poursuivre comme contrefacteurs, les imprimeurs ou éditeurs, qui les pillaient auparavant de la façon la plus scandaleuse.

Quand en sera-t-il de même pour les livres?

Le pianiste Paderewsky, qui est décidément la coqueluche des Américains, va entreprendre, cet hiver, une nouvelle tournée en Amérique. Ce sera sa troisième apparition aux Etats-Unis. Il fera entendre pour la première fois, le 27 décembre, au Metropolitan Opera House, à New-York, une *Fantaisie polonaise* pour piano et orchestre, qu'il a récemment composée. Il visitera ensuite les villes suivantes : Buffalo, Cleveland, Detroit, Chicago, Indianapolis, Cincinnati, Louisville, Saint-Louis, Kansas City, San Francisco, Salt Lake City, Denver, Omaha, Minneapolis, Saint-Paul, Chicago, Milwaukee, Pittsburgh, Baltimore, Washington.

Si, après cette tournée, il n'est point millionnaire, c'est qu'il ne l'aura pas voulu.

Le nouveau Théâtre-Communal d'Amsterdam a été inauguré officiellement samedi, 1er septembre. La remise solennelle des clefs du théâtre à la ville d'Amsterdam a été faite à onze heures du matin, au foyer du nouveau théâtre, par le président de la commission exécutive du Théâtre-Communal, le baron Tindal.

Le soir, à huit heures, a eu lieu une représentation de gala.

M. Sonzogno ne se contente pas d'être un remarquable éditeur, il est aussi un impresario de premier ordre, et la façon dont il a lancé les compositions des jeunes maestri édités par lui, Mascagni, Leoncavallo, Samara, etc., témoigne assez clairement de ses extraordinaires facultés à ce point de vue. Sa dernière création est le Théâtre-International qu'il a fait construire à Milan et qui sera inauguré le 22 septembre avec les *Medici* de Leoncavallo. La nouvelle salle a été élevée sur l'emplacement occupé par la salle de la Canobiana, non moins célèbre que la Scala, et qui, construite la même année que la Scala, en 1777, avait été inaugurée le 21 août 1779 par un opéra comique de Salieri, la *Fiera di Venezia*. L'ancienne salle de la Canobiana, qui depuis plusieurs années était demeurée close, avait été rachetée, l'année dernière, par M. Sonzogno, qui l'a fait remanier de fond en comble, démolir et reconstruire en partie. A la salle de spectacle est annexée une salle de concert.

La saison Sonzogno, qui s'ouvrira le 22 septembre, finira le 5 décembre, et M. Sonzogno a l'intention de produire, dans ces onze semaines, quatre œuvres italiennes nouvelles : le *Martyre*, de Samara, *Claudia*, de Coronaro, *Graziella*, d'Anteri, et *Cristo di Valapert*, de Brunetti.

M. Sonzogno fera aussi jouer le *Portrait de Manon* et *Werther*, de M. Massenet, *Lakmé*, de Delibes, et *Djamileh*, de Bizet.

Palestrina — la petite ville du Latium dont le nom est connu dans le monde entier — a fêté, la semaine dernière, saint Agapit, son protecteur, par une fête de village : loterie, feux d'artifice, foire, etc.

Mais, au milieu de la gaîté villageoise, un événement musical digne d'une métropole attirait l'attention des artistes : une exécution vraiment hors ligne de la fameuse messe du *Pape Marcel* a rappelé opportunément que, cette année, a eu lieu le troisième centenaire de la mort du *Princeps Musicorum*, de Père Louis de Palestrina.

Cette exécution est due à l'abbé Müller, directeur de l'école grégorienne, et à plus de quarante artistes venus expressément de Rome, parmi lesquels les maestri Ernest Boezi, Mattini, Giannoli, Martinelli et Mori. L'exécution a été remarquable comme richesse de coloris, précision de rythme, d'intonation, équilibre et juste interprétation de chaque épisode. On a aussi beaucoup admiré l'exécution des vêpres,

particulièrement dans les *psaumes* de Vittoria et de Viadana et dans le splendide *Magnificat* de Roland de Lassus.

De nombreux artistes, entre autres M. Sgambati, s'étaient rendus expressément à Palestrina pour assister à cette fête musicale.

A Bordeaux aura lieu, l'année prochaine, un congrès de l'art chrétien, qui s'occupera de rechercher « la vérité artistique et le caractère propre du chant grégorien ». Les différentes écoles de plain-chant seront représentées à ce congrès, qui réunira les musicologues de toutes les parties de la France. C'est le décret de la Sacrée Congrégation des Rites maintenant le *statu quo* en matière d'édition qui a motivé l'idée de réunir un congrès sur la question.

Il est, paraît-il, question de donner l'an prochain, au Théâtre d'Orange — le Bayreuth français! — des représentations de l'*Hérodiade* de M. Massenet.

Bien qu'il faille s'attendre à beaucoup de *puffisme* dans l'entreprise des Tartarimpesarii, on peut croire que cette nouvelle contient un *lapsus* et qu'il s'agirait plutôt des *Erynnies*.

Mme Patti vient de signer avec M. O. Lafon, ex-directeur des théâtres de Gand et d'Anvers, actuellement directeur de l'Opéra de Nice, un engagement pour la prochaine saison. La diva donnera quatre représentations. M. Lafon s'est aussi assuré le concours de Mme Nevada.

L'Opéra Royal de Berlin annonce pour le mois de novembre la première représentation d'un nouvel ouvrage : *Ratcliff*, de M. Mascagni. Un autre *Ratcliff*, lyrique celui-là, de M. Vavrinez, maître de chapelle de la cathédrale de Pesth, sera produit vers la même époque au théâtre allemand de Prague. Les deux opéras sont tirés du drame de Henri Heine.

Le chef de la police de Munich vient de prendre un arrêté par lequel il invite ses concitoyens, qui se trouvent incommodés par des amateurs jouant du piano les croisées ouvertes, à lui transmettre immédiatement leurs plaintes.

Le *Droit d'auteur*, de Berne, a publié, dans son numéro du 15 juillet, un tableau systématique des œuvres musicales éditées en Allemagne en 1892 et en 1893; nous le reproduisons ci-après.

Les chiffres qu'il contient prêtent à des rapprochements intéressants, quant à la production de l'Allemagne dans les divers domaine[s] de la musique instrumentale et vocale. On remarquera le chiffre particulièrement élevé des œuvres de musique vocale, chiffre qui ne s'est d'ailleurs accru que de dix unités de 1892 à 1893, tandis que le nombre des œuvres pour piano sautait de deux mille huit cent quatre-vingt-cinq à trois mille deux cent quarante-deux. Très imposant aussi le nombre des revues musicales : cinquante-trois en 1893. Cette statistique détaillée, due à la Société des marchands de musique allemands (*Verein der deutschen Musikabinhændler*) n'avait pas été dressée, paraît-il, pour les années antérieures à 1892. Il sera curieux d'en suivre chaque année la publication.

ŒUVRES MUSICALES

Tableau systématique des œuvres éditées en 1892 et en 1893

	1892	1893
A. Musique instrumentale		
1. Pour orchestre	447	490
2. Pour orchestre à cordes	19	35
3. Pour musique militaire	191	195
4. Pour fanfares	37	69
5. Concerts pour orchestre	8	28
6. Pour instruments à cordes	506	683
7. Pour instruments à vent	218	370
8. Pour instruments à percussion	7	20
9. Pour harpe	27	12
10. Pour *banjo*	2	1
11. Pour mandoline	20	79
12. Pour luth	1	—
13. Pour guitare	12	6
14. Pour cithare	794	625
15. Pour instr. à jouer par des enfants	1	7
16. Pour piano	2,885	3,242
17. Pour orgue	143	138
18. Pour harmonium	119	64
19. Pour accordéon, harmonica, etc.	25	7
B. Musique vocale		
Musique vocale	3,966	3,976
C. Ecrits		
1. Livres et écrits concernant la musique	201	167
2. Revues musicales	47	53
3. Livrets	60	85
4. Illustrations	17	20

Récapitulation

	1892	1893
Musique instrumentale	5,462	6,071
Musique vocale	3,966	3,976
Ecrits	325	325
	9,753	10,372

Le *Droit d'auteur* donne également le nombre des maisons d'édition d'œuvres musicales en Allemagne pour les années 1881 à

1894. De cent quarante en 1881, il a subi une marche à peu près régulièrement croissante pour atteindre le chiffre presque double de deux cent soixante-quatorze en 1894, ce qui correspond à une augmentation moyenne annuelle de dix environ.

MM. Abbey et Grau viennent de constituer leur troupe pour la prochaine saison du Metropolitan Opera House, à New-York.

La liste comprend les noms de Mmes Melba, Sibyl Sanderson, Eames, Bauermeister, Zélie de Lussan, Lucile Hill, Scalchi, et de MM. Jean de Reszké, Tamagno, Novelli, Mauguière, Rinaldini, Ancona, Vaschetti, Maurel, Carbonne, Edouard de Reszké, Castelmary, Plançon, Abramoff. Les chefs d'orchestre seront MM. Mancinelli et Bevignani, et nous relevons au programme de la saison les ouvrages suivants : *Thaïs, Esclarmonde, Werther, Manon, Mignon, Lakmé, Roméo et Juliette, Falstaff, Otello*, les *Maîtres Chanteurs, Cavalleria rusticana, Samson et Dalila, Phryné.*

Le Cercle royal le Lion Belge, de Liége, organise, à l'occasion de son quarantième anniversaire, un concours international de chant d'ensemble, fixé au dimanche et au lundi de la Pentecôte, 2 et 3 juin 1895. Le règlement du concours sera envoyé sous peu aux sociétés intéressées.

Celles qui, par erreur ou oubli, ne le recevraient pas, sont priées de le réclamer à M. Ernest Lehousse, secrétaire, 21, rue de l'Enseignement, à Liége.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Bruxelles, le 25 août, à l'âge de soixante ans, Gustave Frédérix, critique dramatique et littéraire de l'*Indépendance belge* depuis trente-cinq ans, membre de l'Académie royale de Belgique.

Gustave Frédérix était l'une des physionomies littéraires marquantes de la Belgique, et sa mort est pour les lettres belges une perte sensible. C'était un causeur étincelant et un écrivain de race. Il a été très vivement et très injustement pris à partie dans ces deux dernières années pour l'indifférence qu'il avait montrée à l'égard du jeune mouvement littéraire, indifférence qui n'était pas justifiée, mais qui s'explique. Gustave Frédérix appartenait à une période littéraire et artistique antérieure, et il ne pouvait, par conséquent, apporter dans l'appréciation des efforts de la *Jeune Belgique* l'exubérance et l'enthousiasme généreux des créateurs de ce mouvement; il le suivait néanmoins avec intérêt. Son esprit était trop fin pour en méconnaître les mérites, mais son goût était trop épuré pour en goûter toutes les productions. Il appartenait à cette classe rare de lettrés « qui gardent les sources », comme dit Daudet. Il tenait étroitement à la justesse de l'expression, à l'harmonie de la composition, à la mesure en tout. Sa critique a manqué quelquefois d'envergure et de hardiesse, mais elle ne fut jamais ni mesquine, ni terre à terre, et le goût le plus sûr inspira toujours ses jugements. Ses feuilletons littéraires à l'*Indépendance belge*, s'ils étaient réunis en volume, constitueraient une contribution intéressante à l'histoire des lettres et du théâtre dans la seconde moitié de ce siècle, par les aperçus personnels, les observations judicieuses, les souvenirs qu'ils renferment.

Car Gustave Frédérix, lié d'amitié avec quelques-uns des grands esprits de la période romantique, Victor Hugo, Vacquerie, Jules Simon, Alexandre Dumas fils, Ludovic Halévy, etc., a semé ses chroniques hebdomadaires de propos, de saillies, de remarques recueillis au cours de ses conversations et de sa correspondance avec tout ce qui comptait dans les lettres à Paris, sous le second Empire.

Gustave Frédérix a fait aussi de fréquentes excursions dans le domaine de la musique, où il apportait les mêmes qualités de goût et de finesse. Il avait reçu une suffisante éducation musicale dans sa jeunesse pour ne point parler sans compétence de cet art qui l'attirait plus que la peinture. Mais, là encore, des préférences d'écoles et des traditions auxquelles il était attaché ne lui ont pas permis de voir toujours juste. Il ne fut pas gracieux à Peter Benoit à ses débuts, et il eut des ironies fâcheuses en ce qui concerne Wagner, dont il avait cependant, l'un des premiers dans la presse de langue française, salué la gloire naissante, avec l'enthousiasme de ses vingt ans.

Il n'en était pas moins un fin connaisseur en musique, et si sa critique s'est méprise quelquefois sur la valeur de tel ou tel maître, rarement elle a touché à faux quand elle a signalé des défauts de proportion ou de composition dans les œuvres soumises à son jugement. Tout le premier, il avouait l'erreur de ses premières impressions, et, avec une bonne grâce qui ne dissimulait aucune reculade, il se laissait aller à adorer très franchement ce qu'il avait commencé par brûler.

Par sa situation, il fut naturellement en relations avec la plupart des directions théâtrales qui se sont succédées à Bruxelles, et, tant au théâtre du Parc qu'au théâtre de la Monnaie, il a souvent, par ses observations et ses conseils, rendu service aux débutants qui venaient ici se former pour des scènes plus vastes et de plus de retentissement. Son ironie et la vivacité de ses mots égratignèrent plus d'un artiste; mais elles ne furent jamais malfaisantes; il avait le trait qui porte juste, mais sans fiel et sans méchanceté, et ceux

qui l'ont connu de près et qui ont été à même d'apprécier l'homme serviable, bon, très accessible à l'émotion, qu'il était au fond, garderont de lui le souvenir d'un esprit charmant et très supérieur.

Gustave Frédérix était né à Liége en 1834. Il était fils du général Frédérix, dont le nom restera attaché à l'histoire de la fonderie de canons de cette ville. Il appartenait à la presse depuis 1855. D'abord attaché à la *Tribune* de Liége (1855-58), puis à l'*Echo du Parlement* de Bruxelles, il était passé à l'*Indépendance belge*, dont il fut le collaborateur assidu jusqu'à sa mort. Le 4 mai 1885, il avait été élu membre correspondant de l'Académie de Belgique et en 1889 membre effectif.

Ses funérailles ont été célébrées le mardi 28 août, au milieu d'une affluence extraordinaire d'amis et de connaissances, où l'on remarquait tout ce que Bruxelles compte de notabilités artistiques et littéraires : MM. Gevaert, J.-B. Colyns, Alphonse Mailly, Léon Jouret, Stoumon, Calabresi, Emile Leclercq, Emmanuel Hiel, Aph. Wauters, Candeilh, Alhaiza, Hennebicq, Jean Robie, le bourgmestre Buls, Jules Guillery, ministre d'Etat, Charles Potvin, Charles Piot, le docteur Vleminckx, ancien président du Cercle artistique, Charles Tardieu, Victor Hallaux, Gustave Lemaire, Léon Dommartin, Gérard Harry, de nombreux confrères de la presse bruxelloise, etc., etc. Trois discours ont été prononcés à la maison mortuaire, par M. Gaston Bérardi, directeur de l'*Indépendance belge*, par M. Alph. Wauters, au nom de l'Académie, enfin par M. Paul Hymans, au nom de la commission du Cercle artistique et littéraire.

M. K.

— A Côme, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, Mme Giovannina Lucca, veuve de Francesco Lucca. Mme Lucca avait été autrefois, avec son mari, à la tête de la célèbre maison d'édition Lucca de Milan, qu'elle avait, par sa rare intelligence des affaires et son travail, élevé au rang des premières de l'Europe continentale. C'est grâce à Mme Lucca que la musique moderne allemande a pénétré en Italie, et elle aura contribué ainsi à la rénovation de l'art illustré naguère par Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi. Elle s'était attachée particulièrement à la propagande des œuvres de Wagner, dont elle fit paraître des traductions longtemps avant qu'on

les connût en France. C'est elle, notamment, qui avait organisé la première représentation de *Lohengrin* à Bologne, à laquelle Wagner assista en personne, et qui est demeurée un des faits saillants de l'histoire de la musique en Italie dans ces dernières vingt années.

Elle s'était retiré des affaires il y a quelque dix ans, et avait cédé son fonds à la maison Ricordi, jadis rivale de la sienne.

— A Paris, Ernest Lacombe, éditeur de musique.

Ernest Lacombe, travailleur actif, intelligent et estimé de tous ses confrères, tenait, dans le faubourg Poissonnière, le magasin de musique voisin du Conservatoire. Il avait épousé une nièce du chanteur Duprez, que l'on a entendue à l'Opéra-Comique.

— Notre éminent collaborateur M. Alfred Ernst vient d'avoir la douleur de perdre sa mère, Mme veuve Ernst-Schattner, décédée le 13 août à Paris. Nous présentons à notre ami nos plus sincères compliments de condoléance.

— A Montron, à l'âge de 35 ans, le ténor S. Montariol. Elève brillant du Conservatoire de Paris, il aborda de bonne heure la scène dans les théâtres de province et s'y fit remarquer. Il alla ensuite en Angleterre, où il remporta de nombreux succès au théâtre de Covent-Garden.

Puis il fit une brillante tournée en Amérique avec M. Grau et s'y lia d'amitié avec Jean de Reszké, dont il doubla tous les rôles.

Revenu en France, il se fit entendre pour la dernière fois dans les *Contes d'Hoffmann* au Théâtre-Lyrique (Renaissance).

— A Anvers, le ténor Alexandre Pruym. Le malheureux artiste s'est noyé accidentellement le 8 août au cours d'une excursion sur l'Escaut.

Lauréat du Conservatoire de Bruxelles, le ténor Pruym avait débuté brillamment à Anvers, sa ville natale; puis il remporta successivement de nombreux succès à Lille, Marseille, Gand, Avignon, Limoges, Reims, etc.; un bel engagement l'appelait pour la prochaine saison au Grand-Théâtre néerlandais d'Amsterdam.

M. Pruym s'occupait aussi de composition musicale. Il n'était âgé que de vingt-six ans, et avait épousé récemment la sœur de Mlle Blanche Dalbe, artiste lyrique.

— A Milan, Mme Veronica Graziella Brambilla, cantatrice de grande renommée qui appartenait à cette famille fameuse des Brambilla, dont le chef fut compositeur et qui depuis plus d'un demi-siècle a fourni une dizaine de chanteuses fort distinguées.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Réouverture le 3 septembre. Faust. Werther.

THÉATRE DES GALERIES — Le Tour du monde en 80 jours.

ALCAZAR ROYAL.—Réouverture le 5 septembre. L'Amour en livrée.

ALHAMBRA. — Spectacle varié.

Paris

OPÉRA. — Du 29 au 31 août : Faust. Lohengrin. Roméo et Juliette. La Walkyrie.

OPÉRA-COMIQUE. — 1er septembre : Mignon.

Vienne

OPÉRA-IMPÉRIAL. — Du 20 août au 3 septembre : La Walkure. Le Baiser. Le Diable au pensionnat. La Rose de Pontevedra. Les Noces de Figaro. Carmen. Tristan et Iseult La Légende dorée. Cavalleria et Coppelia. Mignon. L'Africaine. I Pagliacci et Puppenfee. Le Baiser. Tristan et Iseult.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 9 Septembre 1894 — NUMÉRO 37

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.



PIANOS
LES PLUS EN VOGUE
RUE KEYENVELD 42
& RUE ROYALE 92
BRUXELLES
BERDEN
VENTE, LOCATION, ÉCHANGE,
RÉPARATIONS, ACCORDS.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 37. 9 Septembre 1894.



LETTRES INÉDITES DE ROSSINI





M. ARTHUR POUGIN vient de publier dans le *Temps* une série de lettres inédites de Rossini, dont quelques-unes ne sont pas sans offrir un certain intérêt. On doit convenir, néanmoins, que la plupart de ces papiers sont souverainement insignifiants et sans aucun autre mérite que la signature illustre dont ils sont revêtus. Nous ne sommes pas sûrs que cette correspondance soit absolument à la gloire du maître. Elle nous prouve que l'auteur de *Guillaume Tell* était un homme d'affaires remarquable et qu'il s'entendait merveilleusement à soigner ses intérêts financiers : cela, nous le savions déjà. Elle nous prouve encore que le grand artiste se doublait d'un critique pitoyable, susceptible de formuler sur le style de Haydn ou de Beethoven des considérations d'une bouffonnerie supérieure.

Donizetti, Bellini, Mercadante, Pacini et Mozart sont ses artistes préférés. Il n'allait pas plus loin, et voici que dans une lettre datée de 1817 (il est vrai qu'il avait à peine vingt-cinq ans), il accuse Haydn « d'avoir commencé la corruption du goût en introduisant dans ses compositions des accords étranges » ; pour Beethoven, il trouve ses compositions pleines de singularité, privées d'unité et de naturel !

Le plus plaisant, c'est que, dans cette même lettre, il fait la plus amère critique de ce qui devait plus tard devenir sa propre manière, et cela en parlant des chanteurs et de l'école de chant de son époque :

Alors (c'est-à-dire vers 1817), au divin Pacchierotti, à Rubinelli, à Crescentini, à la Pozzi, à la Banti, à Babbini, furent préférés Marchetti, David, Antani, la Todi, la Billington, et déjà l'on paraissait arrivé au comble de la corruption par le fait du *musico* (castrat) Velluti, qui plus que tout autre abusa des dons admirables qu'il tenait de la nature, quand l'apparition de la Catalani vint prouver qu'il n'est chose si triste qui ne laisse la possibilité d'une pire. *Gorgheggi*, roulades, trilles, sauts, abus des demi-tons, groupements de notes, voilà le caractère du chant qui prévaut maintenant. Par suite, la mesure, partie essentielle de la musique sans laquelle la mélodie ne s'entend point et l'harmonie tombe dans le désordre, fut abandonnée et violée. Ils surprennent au lieu d'émouvoir, et alors que dans le bon temps les virtuoses s'étudiaient à chanter avec leur instrument, aujourd'hui les chanteurs s'étudient à faire de la virtuosité avec leur voix. Pendant ce temps, la foule, applaudissant à ce style détestable, fait de la musique ce que les jésuites firent de la poésie et de l'éloquence, lorsqu'ils préférèrent Lucain à Virgile et Sénèque à Cicéron.

On n'a jamais mieux caractérisé la décadence du chant italien dont Rossini devait être le dernier échelon.

Dans une des lettres mises au jour par

M. Pougin, Rossini raconte à un ami italien les funérailles de Bellini. Elle est intéressante par la touchante affection que le maître y manifeste pour son compatriote et rival.

Je ne puis vous dire combien était grande la sympathie qu'avait inspirée ici notre pauvre ami.

Je suis au lit, à demi-mort, parce que je ne vous cacherai pas que j'ai voulu rester jusqu'à la dernière parole prononcée sur la tombe de Bellini; et comme le temps était détestable, que la pluie n'a cessé de tomber toute la journée sans décourager personne, déjà souffrant depuis plusieurs jours, j'ai été indisposé davantage encore pour être resté pendant trois heures dans la boue et sous la pluie. Je me soignerai et, dans peu de jours, il n'y paraîtra plus.

..... Tout s'est passé le mieux du monde, et, les yeux encore pleins de larmes, j'ai la joie d'avoir rendu à mon pauvre ami l'affection qu'il me portait. La souscription pour le monument augmente, et j'espère que nous pourrons annoncer sous peu que les frais des funérailles (qui ne sont pas peu de chose) seront couverts.

D'autres lettres nous montrent Rossini, au comble de la gloire, s'occupant de faire accepter la direction du Lycée musical de Bologne à son ami Mercadante, puis à Donizetti. Un trait amusant dans la lettre qu'il écrit dans ce but à Donizetti :

J'attends, comme une amoureuse, ta décision. Rappelle-toi que tu es idolâtré à Bologne. Pense qu'on vit royalement ici avec quelques écus. Réfléchis, décide.

Malgré sa chaleur, Rossini ne réussit pas à convaincre ses amis.

Rossini était d'ailleurs très partisan des conservatoires de musique :

Fils d'un établissement musical public (le Lycée communal de Bologne), comme je me vante de l'être, je suis heureux de déclarer que j'ai toujours été l'ami et le défenseur des conservatoires, lesquels doivent être considérés, non comme le berceau du génie, attendu qu'il est donné à Dieu seul d'en faire don aux mortels — rarement, — mais bien comme un champ providentiel d'émulation, comme une sorte de pépinière artistique destinée à pourvoir les chapelles, les théâtres, les orchestres, les collèges, etc., etc.

..... Je promets, dans le cas où l'on tenterait quelque chose contre les conservatoires, d'être, dans la mesure de mon pouvoir, l'avocat le plus chaud de la cause des conservatoires, dans lesquels, j'aime à l'espérer, ne prendront point racine les nouveaux principes philosophiques qui voudraient faire de l'art musical un art littéraire, un art d'imitation, une mélopée philosophique, qui équivaut au récitatif libre ou mesuré, avec accompagnement varié de trémolos et autres choses semblables....

N'oublions point, nous, Italiens, que l'art musical est tout idéal et expressif; que le public éclairé n'oublie pas que le plaisir (*diletto*) doit être la base et le but de l'art.

Mélodie simple, — rythme clair.

Dans une autre lettre, il témoigne en ces termes de son admiration pour Mozart :

Je me déclare fier et heureux de pouvoir contribuer par un petit hommage à honorer la mémoire du véritable Titan de la musique, Mozart, que je commençais à admirer dès mon adolescence, et qui fut toujours mon idole et mon maître. Puissent les Viennois — qui furent si courtois envers moi, lors de mon séjour parmi eux en 1822, — agréer l'hommage que je suis heureux d'offrir à leur grand et immortel concitoyen, et être indulgents, *encore une fois*, pour mes deux compositions, qui sont l'œuvre d'un vieil adorateur de Mozart!

Intéressante appréciation sur Verdi et Boïto :

.... Je sais que *Don Carlos* (le *Don Carlos* de Verdi) a fait fureur à Milan; je m'en réjouis pour vous et pour Verdi; dites à celui-ci que, s'il revient à Paris, il se fasse payer largement, car il est le seul qui soit en mesure de composer un grand opéra. (Que mes autres confrères me pardonnent!)

Je désire être rappelé à Boïto, dont j'apprécie infiniment le beau talent; il m'a envoyé son libretto de *Mefistofele*, par lequel je vois qu'il veut être trop précocement novateur. Ne croyez pas que je fasse la guerre aux novateurs! Je voudrais seulement qu'on ne prétendît pas faire en un jour ce qu'on peut obtenir seulement en plusieurs années.

Rossini, peu avant sa mort, avait terminé la *Petite Messe solennelle*. En tête de sa partition, il écrivit : « *Petite Messe solennelle,* orchestrée par le vieux *singe* de Pesaro », parodie de la qualification que, selon la coutume italienne, ses compatriotes lui

donnaient en l'appelant « le cygne de Pesaro ». A la fin du manuscrit, il plaça l'épître suivante :

AU PÈRE ÉTERNEL

Passy, 1865

Dieu bon,

Voici terminée cette pauvre messe. Ai-je écrit proprement de la musique sacrée ou de la sacrée musique? Tu sais que j'étais né pour l'opéra bouffe et que tout mon patrimoine consiste en un peu de cœur et en très peu de science

Sois donc béni, et accorde-moi le paradis!

G. ROSSINI.

Il y avait un côté sceptique chez ce catholique pratiquant et renforcé, et sous ce rapport il était bien de sang italien. Tout de même, le trait est original, et Rossini a donné là l'unique exemple qu'on puisse trouver d'une lettre adressée à un tel destinataire.



A LA RECHERCHE DU BERCEAU

DE

CYPRIEN DE RORE



LE grand musicien passe généralement pour Malinois de naissance. Rien toutefois ne milite en faveur de cette origine. Les archives locales, scrutées en tous sens, n'offrent, en somme, qu'un résultat négatif.

Il m'est permis de revenir brièvement sur ce sujet intéressant, grâce à une circonstance fortuite réellement extraordinaire, d'où pourrait enfin jaillir la réalité.

Il y a quelque temps, je fis une excursion pittoresque entre l'Escaut et la Lys, et j'y rencontrai avec émotion un campagnard ayant une physionomie étonnamment ressemblante à celle que Mielich a esquissée dans le fameux recueil musical de Munich.

J'eus la curiosité d'interroger l'inscription réglementaire du chariot que l'agriculteur conduisait, et j'y lus, stupéfié, le nom vibrant de DE RORE.

Dès cet instant, je n'eus d'autre souci que de tirer le meilleur parti possible de cette coïncidence réellement miraculeuse.

Tout d'abord, le nom exact sur lequel on a longuement ergoté et qu'on a fini par considérer comme équivalent à VAN ROOR. L'appellation de DE RORE n'aurait donc été qu'une version pure et simple du flamand en latin, ainsi qu'on avait l'habitude de le faire, dans le monde savant, aux XVe et XVIe siècles.

Or, si l'illustre compositeur néerlandais a ainsi traduit son nom, ce n'a pu être, en définitive, qu'une version purement personnelle qui n'aura nullement pris, dans les documents officiels, un caractère de fixité permanente.

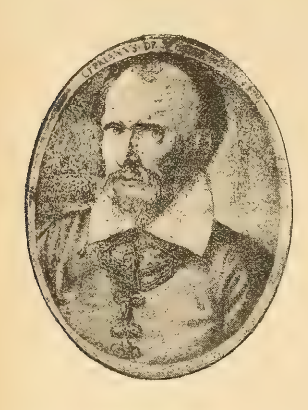
Cela est si vrai, si indéniable, que la famille, j'oserai même dire la colonie des De Rore, a conservé *ne varietur*, dans les campagnes flamandes, la forme graphique usuelle du maître, durant trois siècles.

Les archives des environs d'Audenarde, par exemple, m'amènent facilement, grâce à la dite forme, jusqu'au XVIe siècle. Les faits révolutionnaires du milieu de ce siècle, à Renaix, la confirment pleinement, et les amis mêmes de l'illustre musicien, si l'on voulait strictement interpréter ce passage de l'un d'eux : *in Fiandra quando era giovine*, n'était que la Flandre d'alors s'entendait pour Pays-Bas entiers.

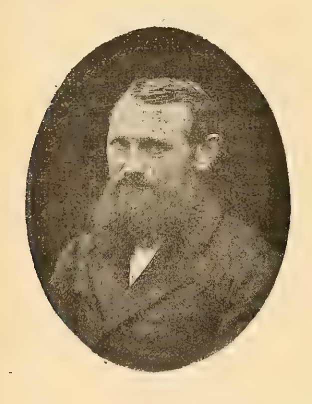
Une autre preuve convaincante, c'est, à côté du nom intégral, la transmission exacte du type rorien, dans un périmètre de plusieurs lieues.

Cette répercussion physionomique ne saurait s'accommoder d'une description, tout exacte qu'elle fût, et exige impérieusement le secours de la photographie. Aussi n'ai-je point reculé devant les difficultés à subir pour en arriver à pouvoir mettre à côté du portrait officiel et contemporain de Munich, l'effigie transmise fidèlement à travers les siècles.

Regardez d'abord cette figure troublée, presque sinistre :



La ressemblance entre le De Rore du XVIe siècle et celui d'aujourd'hui est empoignante : yeux, sourcils, front, nez, cheveux, toute la figure enfin donne l'idée de deux parents contemporains.



Il fallait, pour le rapprochement complet, la même grandeur et la même pose. Comme la bouche du principal homophysionomiste se dérobe sous une ample barbe, on a eu soin de la restituer, à l'aide du portrait d'un de ses frères, qui, sans offrir la même effigie frappante, a toutefois une bouche identique, bouche fine et distinguée :



Pour comble d'étrangeté, le village de Machelen s'offre dans le rayon précité. Or, Mechelen (*Malines*) et Machelen se confondent ortographiquement, et la lettre *a* dans *Kar*, chariot, en Flandre, devient *Ker* en Brabant.

Je ne veux rien en conclure de positif. Mais tout cela ne semble-t-il pas providentiel?

L'atavisme ne s'arrête pas là. Le plus ressemblant des deux frères ne s'est point borné à la culture des champs; il s'est encore adonné à celle des lettres.

C'est un érudit dans toute la force du terme, un chercheur assidu, fouillant non seulement les papiers de famille comme un vrai archiviste, mais s'intéressant à toutes les choses de l'intelligence, et qui, la charrue délaissée, se rejette sur un journal, une revue, un livre, qu'il ne quittera qu'après l'avoir appris par cœur, pour ainsi dire.

C'est lui qui m'a fait remarquer l'existence, en l'église de Sainte-Walburge, à Audenarde, d'une pierre tombale du XVIIe siècle offrant le nom d'un De Rore.

On sait si les paysans sont méfiants et soupçonneux. Ils se croient sans cesse exploités ou bernés.—C'est un « urbain »! s'écrient-ils en voyant un quidam s'avancer vers leur demeure. Je m'attendais donc à un vrai siège à faire. Or, nos De Rore ont été admirables de courtoisie, étonnants comme indicateurs. Sans leur pénétrante collaboration, notre tentative de restauration généalogique devenait impraticable.

« Pourquoi, en définitive ces recherches obstinées? m'objectera-t-on. Ne suffit-il pas de savoir que tel ou tel artiste de génie appartient à tel ou tel pays? Heures perdues, s'il en fut. »

L'objection est naïve.

Généralement, le lieu natal mène à la maîtrise où l'artiste reçut son éducation. Ces groupes d'instruction soigneusement établis, on arrivera naturellement à déterminer ce qu'il est convenu d'appeler une *école*. Il suffira d'entendre, par exemple, une ancienne composition musicale néerlandaise, pour savoir à l'instant de quel centre didactique elle émane : Flandre, Brabant, Hainaut, Zélande, etc.

Or, notre pays a eu des types d'art musical si divers et si originaux, que les étudier avec zèle et persévérance est une nécessité, pour arriver un jour, — on y confine déjà pour quelques individualités marquantes — à établir une unité splendide dans une immense diversité.

EDMOND VANDER STRAETEN.

Chronique de la Semaine

PARIS

L'Opéra-Comique a fait sa réouverture officielle samedi; mais c'était mercredi soir seulement que ses portes se sont ouvertes avec la reprise de *Falstaff,* pour son vrai public.

L'œuvre de Verdi a retrouvé son plein succès de la première heure; on a applaudi avec le même entrain Mlle Delna dans son rôle de miss Quickly et Fugère dans le rôle de sir John. Après l'éclatant succès que Victor Maurel avait obtenu lors de la création, il devenait intéressant de voir M. Fugère aux prises avec ce rôle redoutable. Si extraordinaire que cela puisse paraître, le nouvel interprète a presque fait oublier l'ancien; et, comme preuve du succès étourdissant qu'il a remporté, il suffira de signaler que la romance : *Quand j'étais page,* redemandée généralement trois fois à Maurel, a été chantée quatre fois, mercredi, par l'heureux Fugère, au milieu de bravos frénétiques.

On peut à peine lui reprocher sa tête, plutôt un peu maladive, qui ne rend évidemment pas l'impression du grand buveur débordant de santé. Il doit se faire également à l'illusion de son obésité fameuse, qu'il semble quelquefois oublier dans le feu de l'action.

Mlle Laisné a remplacé très gentiment Mme Landouzy; sa voix fraîche et dirigée habilement a fait grand plaisir.

M. Badiali, remplaçait M. Soulacroix. On a trouvé en lui un chanteur habile et très bien doué.

La soirée a été excellente, en somme.



Mme Rose Caron a fait, à l'Opéra, après un mois de congé, sa rentrée par sa belle création de *Salammbô*.

La grande artiste y a retrouvé son succès accoutumé. Elle y est admirable d'un bout à l'autre, soit lorsqu'elle se défend, au second acte, dans la grande scène du Temple, contre les séductions du voile de Thanit, soit lorsqu'elle se laisse aller, au quatrième acte, dans les bras de Matho, pour lui arracher le précieux talisman qui assure le salut de Carthage.

Au tableau de la Terrasse, la délicieuse mélodie des Colombes a passé sur ses lèvres, soupirée dans un style exquis.

M. Saléza, dans le rôle de Matho, le baryton Renaud, dans celui d'Hamilcar, le jeune ténor Vaguet, sous la robe du grand-prêtre, ont partagé avec leur grande camarade le succès de cette soirée où la belle œuvre d'Ernest Reyer a été d'un bout à l'autre chaleureusement applaudie.



M. Bourgeois, deuxième chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, est remplacé par M. Landry, un excellent musicien qui a déjà fait ses preuves.

On prête toutes sortes de projets de réformes à M. Carvalho. Il serait question de doter l'Opéra-Comique de trois chefs d'orchestre ayant chacun une autorité égale. Deux chefs d'orchestre s'occuperaient des ouvrages nouveaux et le troisième des opéras du répertoire. MM. Danbé et Jéhin seraient chargés de la première catégorie d'ouvrages lyriques; M. Vaillard conserverait la seconde.

Ce nouveau système serait absolument imité de celui qui existe actuellement à l'Opéra.

On assure que si M. Danbé n'acceptait pas cette nouvelle combinaison, M. Gabriel Marie ou M. Flon, le jeune chef d'orchestre du théâ-

tre de la Monnaie, serait dès à présent désigné pour le remplacer.



Outre les ouvrages que nous avons déjà signalés comme devant être donnés cet hiver à Nice, M. Olive Lafon, le nouveau directeur du Théâtre-Municipal, annonce qu'il donnera aussi *Eugène Onéguine*, le plus célèbre et le plus populaire des opéras de Tchaïkowsky. *Eugène Onéguine* a été traduit en français par M. C. Delines, à qui l'on doit aussi la version française de la *Vie pour le Tsar*. La partition paraîtra sous peu chez les éditeurs Mackar et Noël, propriétaires pour la France de tout l'œuvre du regretté maître russe. Souhaitons qu'*Eugène Onéguine* obtienne en France le même succès et la même popularité qu'en Russie et en Allemagne.



Un concours est ouvert par la ville de Paris, entre tous les musiciens français, pour la composition d'une œuvre musicale qui, aux termes du programme, doit être de haut style et de grandes proportions, avec soli, chœurs et orchestre, la forme symphonique et la forme dramatique étant également admises.

Les concurrents seront libres de faire composer ou de composer eux-mêmes leurs poèmes.

Sont exclues du concours les œuvres déjà exécutées ou celles présentant un caractère liturgique.

Les manuscrits devront être déposés du 1er au 15 mars 1895, de midi à quatre heures du soir, à l'hôtel de ville, bureau des beaux arts, où les artistes désirant prendre part à ce concours trouveront dès à présent le programme.



BRUXELLES

Le théâtre de la Monnaie, qui vient d'ouvrir ses portes, aura déployé une activité très louable pendant cette première semaine de la saison 1894-95 : cinq spectacles différents en cinq soirées consécutives. Cette activité est d'autant plus méritoire qu'elle ne s'est pas produite au détriment de la qualité de l'exécution : nous l'avons constaté par nous-même pour trois de ces spectacles de début, *Orphée, Mireille* et *Aïda;* quant aux deux autres, *Faust* et *Werther,* nous n'y assistions pas; mais, d'après des avis compétents, à ces deux premières soirées aussi, on a remarqué, de la part de l'orchestre et des chœurs, une exécution d'ensemble qui témoignait d'une préparation soignée, soucieuse du détail et respectueuse des nuances.

Avions-nous donc raison, l'autre jour, en supposant que nos directeurs s'efforceraient de se rallier les suffrages du public artiste en cette sixième année de leur exploitation, la dernière, on nous l'a confirmé, de leur association directoriale?

Ces premières soirées de la saison ont fait défiler la plupart des nouveaux artistes de la troupe. Le personnel de l'opéra-comique a seul subi de profonds remaniements, cette année, et dans *Mireille,* MM. Stoumon et Calabresi ne nous ont pas présenté moins de cinq de leurs nouveaux sujets. Tous y ont réussi, plusieurs d'une façon fort brillante. Mlle Jeanne Mérey surtout, qui, quoique débutante dans toute la force du terme, a recueilli d'emblée les bravos unanimes du public. C'est naturellement plus par sa voix que par ses qualités scéniques que Mlle Mérey s'est fait aussi chaleureusement applaudir. Cette voix est de qualité rare : d'un volume et d'un éclat très suffisants pour l'emploi auquel l'artiste est destinée, elle se distingue surtout par une justesse d'intonation qui fait merveille, et qui se révèle au sommet de l'organe comme dans les notes les plus graves; la chanteuse s'en sert avec beaucoup de goût, sans affectation ni préciosité, mettant dans son chant de délicates nuances, — certaines avaient un charme exquis, — et vocalisant avec une virtuosité très sûre, qui s'affirme sans s'étaler. Voilà une élève qui fait grand honneur à l'enseignement de Mme Rosine Laborde.

Le jeu de Mlle Mérey se ressent sans doute de son inexpérience de la scène : le geste n'a pas toujours beaucoup d'à-propos, et la physionomie, intelligente et éveillée, de l'artiste est bien prodigue en intentions de tous genres; cependant, sous ces exagérations mêmes, on devine une artiste de tempérament, qui comprend ce qu'elle dit et cherche à le faire sentir, qui met toute son âme dans ce qu'elle chante, et dont la voix à la fois charme et émeut.

Très bon début aussi, celui de M. Bonnard, le nouveau ténor d'opéra-comique, qui s'était fort distingué, paraît-il, dans *Werther,* et qui, dans *Mireille*, a montré un très complet ensemble de qualités de chanteur et de comédien. La voix est moins « jolie » que celle de M. Leprestre, mais elle a des accents plus mâles, qui caressent peut-être moins agréablement l'oreille, mais qui touchent davantage le cœur; les notes graves surtout vibrent avec

une chaleur très communicative, et le chanteur a de la méthode et de l'habileté. M. Bonnard a le jeu sobre et juste, et cette sobriété, qui n'exclut ni la passion ni l'élan, contraste heureusement avec les exagérations de gestes et de mouvements qui ont toujours nui quelque peu au succès de son prédécesseur. Au total, une très bonne acquisition.

On était curieux de retrouver sur la scène de la Monnaie Mlle de Roskilde, la gracieuse Sainte-Freya du théâtre des Galeries. Malgré les excellents souvenirs qu'a laissés Mlle Wolf dans le rôle de Taven, un de ses meilleurs, la débutante, grâce à une jolie voix de mezzo, bien conduite, et à une aisance de comédienne qui ne se ressent d'ailleurs aucunement du voisinage de l'opérette, a eu un très encourageant succès, qui se confirmera sans doute dans les rôles de Galli-Marié auxquels nos directeurs la destinent.

M. Sentein nous est revenu avec sa voix grassement timbrée, qu'il fait vibrer trop largement peut-être dans les imprécations du père Ramon, mais à laquelle il semble donner une plus grande variété d'accent qu'autrefois.

Enfin, Mlle Bolle a fait une courte et favorable apparition au premier acte, et cette jeune élève de notre Conservatoire paraît donner de sérieuses espérances. Mais elle n'est pas préparée à aborder des rôles comme celui de l'Amour dans *Orphée*, et il serait vraiment regrettable la compromettre dans des aventures aussi périlleuses.

De tout ceci, il résulte que la troupe d'opéra-comique paraît devoir être, cette saison, très heureusement composée. Quant à la troupe d'opéra, elle a conservé les principaux de ses anciens éléments, et MM. Cossira, Seguin, Dinard, Mmes Tanésy, Armand et Lejeune ont montré, dans *Faust*, *Orphée* et *Aïda*, qu'ils ont conservé les qualités et, pour certains, les défauts qu'on leur connaissait. Une rentrée particulièrement brillante a été faite à M. Seguin, qui s'est montré excellemment en voix dans le rôle de Méphistophélès, et à Mlle Armand, qui interprète toujours en artiste de grand style le rôle d'Orphée, encore que sa voix n'ait pas retrouvé toute la puissance et toute la profondeur d'accent qu'on admirait il y a deux ans.

Des deux débutants de la troupe d'opéra, M. Beyl (Valentin) et Mlle Girard (Siébel), nous ne parlerons, ne les ayant point vus, que pour constater que leur première apparition a laissé, en général, une impression favorable.

A bientôt les débuts de M. Casset et de Mlle Simonet. J. Br.

⚜

La réouverture du Théâtre-Flamand, récemment promu à la dignité de théâtre royal, est fixée au 30 septembre.

MM. Hendrickx et Rans commenceront leur campagne par un drame de Nestor De Tière : *Wilde Lea*. Ainsi que nous l'avons annoncé déjà, ils monteront, dans le courant de la saison, *Alvar*, un drame de M. Bide, traduit en vers flamands par Emmanuel Hiel, et dont Paul Gilson écrit la musique de scène; une traduction d'*Africa*, le drame antiesclavagiste de M. Decamps-David; *Het Meiliej*, de Julien De Meester, musique de Peter Benoit.



Le Waux-Hall a lancé ses dernières notes dimanche dernier. Très beau concert de clôture, du reste. Au programme, l'ouverture de *Patrie*, de Bizet; la *Marche héroïque*, de Saint-Saëns et l'ouverture de *Phèdre*, de Massenet, comme œuvres françaises. L'ouverture du *Tannhæuser*, le prélude de *Lohengrin*, et la *Chevauchée des Walkyries* comme œuvres wagnériennes. Tout cela enlevé avec verve sous l'habile direction de M. Léon Dubois. Mlle Milcamps prêtait le concours de son joli talent à cette soirée; elle a dit d'une voix pure, avec une diction élégante et distinguée, le grand air des *Noces de Jeannette* de V. Massé et des mélodies de Bemberg et G. Lemaire.



La réouverture de l'Alhambra avait réuni une foule nombreuse et mouvementée. On a fait un succès à M. Marius Richard, baryton, qui possède une voix d'étendue athlétique. Le programme est, du reste, varié et présente des numéros sensationnels qui feront courir tout Bruxelles.



A l'Alcazar, depuis l'ouverture, on applaudit chaque soir Mlle Jeanne May, qui joue une jolie pantomime, la *M. et Mme Pierrot*, dont la musique, écrite et dirigée par M. Bert, a été bien accueillie. Elle a une allure fine et spirituelle qui charme. Mlle May joue également une parodie très amusante de Sarah Bernhardt.

On termine chaque soir par l'*Amour en livrée*, une petite opérette bouffe très bien enlevée par MM. Gaillard, Ambreville et Crommelynck, et dont la musique a de la verve; elle est de M. Georges Street.

CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — La semaine dernière a été fort mouvementée et d'un intérêt théâtral tout exceptionnel. Il faut signaler d'abord l'inauguration du nouveau Théâtre-Communal, ensuite l'ouverture de l'Opéra Néerlandais dirigé par M. de Groot dans la nouvelle salle de théâtre que ce directeur a fait construire au Palais de l'Industrie.

Le nouveau Théâtre-Communal s'élève sur la place de Leyde, à l'endroit même où se trouvait l'ancienne salle, qui brûla en 1890. L'édifice est une œuvre mi-belge, mi-néerlandaise. Il a été construit d'après les plans des architectes Springer et van Gencht, qui sont néerlandais; mais des artistes belges ont collaboré à la décoration : parmi eux, MM. Devis, Lynen, Dubosq, Cardon, Coosemans et le sculpteur Samuel. L'intérieur du bâtiment, de coloration rouge, avec de nombreuses tourelles et un toit surmonté de lyres, est conçu dans le style de la Renaissance flamande. L'aspect du monument est original De même qu'à l'Opéra de Paris, l'arrière du théâtre est plus élevé que l'avant. Le bâtiment a été édifié sur 2,500 pilotis, ce qui donne une idée des difficultés matérielles qu'il a fallu vaincre. Tout l'édifice est en briques et en fer; les planchers parquetés reposent aussi sur des voûtes. Le théâtre a quatre entrées différentes et chaque espèce de places a son escalier particulier, ce qui assure une évacuation commode des locaux; en cas d'incendie ou d'alerte, la salle pourrait être vidée en trois minutes. La scène aussi est largement pourvue d'issues faciles et de balcons de sécurité. Un grand vestibule central de forme cylindrique et dont le plafond repose sur huit colonnes de granit rouge conduit dans l'intérieur du théâtre. En entrant dans la salle, on est frappé tout d'abord par un lustre magnifique, éclairé à la lumière électrique, qui se trouve au milieu d'un plafond superbe peint par MM. Devis et Lynen, de Bruxelles. Sur les balustrades des premières loges, se trouvent incrustés en lettres dorées les noms de dramaturges et de comédiens néerlandais célèbres de l'ancien temps, tels que Vondel, Van Lennep, Snoek, Wattier et d'autres. La loge royale, luxueusement décorée, se trouve en face de la scène, avec une entrée particulière donnant sur la rue de Marnix. Les sièges des stalles, du parterre, les fauteuils dans les loges et dans les baignoires sont commodes et spacieux; mais les tentures, les tapisseries ne brillent point par l'élégance et la richesse. La salle n'est pas grande et ne contient que 1,200 places; elle est d'une trop grande simplicité; mais, avec les moyens pécuniaires fort restreints dont on disposait (il s'agissait de ne pas dépasser un million de florins), il faut convenir qu'on a fait tout ce que l'on pouvait. Le foyer accuse une simplicité encore plus frappante que la salle proprement dite, mais la décoration n'en est pas achevée. Pour le moment, tout l'ameublement consiste en un grand buffet de marbre; pas un fauteuil, aucun canapé pour s'asseoir. C'est un simple promenoir digne d'une salle de gymnastique. L'orchestre peut être disposé de trois manières différentes : il peut être baissé de manière à dissimuler les instrumentistes, pour les représentations du *Wagner Verein;* il peut être élevé au niveau ordinaire des théâtres; ou même être supprimé complètement, afin d'ajouter trois ou quatre rangées de stalles. Autant qu'on en a pu juger par la représentation d'ouverture, l'acoustique de la salle est bonne, mais d'une trop grande résonnance.

Pour se prononcer consciencieusement à ce sujet, il faudra avoir assisté à une audition musicole. Quant à la représentation inaugurale du 1er septembre, il n'y a pas grand'chose à en dire. Elle a été offerte à un nombre restreint d'invités, et il ne me semble pas qu'elle ait été à la hauteur de la solennité, et que le programme choisi par le « Nederlandsch Toneel » ait été digne de la circonstance. Il était aussi hétérogène qu'étrange. La musique n'y a joué qu'un rôle tout à fait secondaire. Cependant, je suis heureux de pouvoir constater que l'exécution de l'ouverture de Beethoven *Weihe des Hauses*, de la musique de M. Bernard Zweers pour la tragédie nationale *Gysbrecht van Amstel* de Vondel, et de l'ouverture de *Yolanthe* de Mlle Van Oostersee, par l'orchestre du Concertgebouw, sous la direction magistrale de Willem Kes, a été excellente. Ç'a été le point lumineux de la solennité, à laquelle, à peu d'exceptions près, les correspondants des journaux étrangers n'ont pas eu l'honneur d'être invités.

Ma prochaine lettre vous donnera des détails sur les représentations d'ouverture des deux opéras néerlandais de MM. Vander Linden et de Groot. Ed. de H.

DRESDE. — Depuis la rentrée, deuxième *Wagner-Cyclus*. Ce n'est pas qu'il y ait eu foule au premier, l'époque n'était peut-être pas bien choisie, mais notre ville se repeuple, les écoles de musique, les établissements d'éducation se rouvrent, et ces derniers fournissent la majeure partie du public de théâtre. Mlle Hoffschüller, l'étoile chorégraphique de l'Opéra, est remplacée par Mlle Louise Louison. On prépare l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas, le *Falstaff* de Verdi, *Ingrid* et *das Irrlicht*, de Grammann. Les concerts sont souvent pour le théâtre de dangereux rivaux. Sans tenir compte des artistes de passage, ni des *Verein* qui donnent chaque année une ou plusieurs fêtes musicales, on en est déjà au nombre trente-six, tous officiellement annoncés. M. Nicodé, dont l'intelligente initiative a été si mal comprise l'hiver passé, vient de faire paraître son programme.

Solistes : Eugène d'Albert, Mme von Hübbenet, de Brême, M. Arthur De Greef, de Bruxelles, M. Heermann, de Francfort. Plusieurs pièces nouvelles; en fait de Beethoven, seulement la symphonie héroïque. Les autres sont laissées au théâtre qui les prodigue dans ses *Sinfonie-Concerte*. L'idée de s'adjoindre un soliste pour chaque audition, introduite par M. Nicodé, a fait du chemin. Aux traditionnels *Sinfonie-Concerte*, la direction de l'Opéra ajoutera, cette année, des soirées musicales avec « solistes renommés ». Il n'est pas jusqu'à l'agence Ries-Plœttner qui, avec le concours de la *Gewerbehaus Kapelle*, directeur Trenkler, n'organise aussi une série de concerts populaires dont les prix d'abonnement seront à la portée de toutes les bourses. Puis le trio Stern-Petri, le quatuor Rappoldi-Grützmacher, etc. Toute cette concurrence doit produire un élan favorable à l'art. Jusqu'à présent, la mode est restée exclusivement aux concerts du théâtre; l'orchestre y est, sans contredit, admirable, mais les programmes ne brillent point par la variété. Jeudi 13, Mlle Friedmann, qui n'a pas été remplacée au *Hoftheater*, se fera entendre à *Musen Haus*.

ALTON.

NOUVELLES DIVERSES

Dans un feuilleton sur *Lohengrin* à Bayreuth, qu'il vient de publier au *Journal des Débats*, bien qu'il n'y soit pas allé cette année, M. Adolphe Jullien cite une lettre de Richard Wagner où celui-ci explique le caractère d'Ortrude. Seulement il cite très inexactement cette lettre dont il n'a pas lu évidemment le texte. Quand M. Adolphe Jullien fait des citations, il est toujours prudent de recourir aux sources. L'analyse du caractère d'Ortrude, auquel il fait allusion, se trouve dans une lettre de Wagner à Liszt du 30 juin 1852. M. Adolphe Jullien en trouvera la traduction littérale et exacte dans le livre de M. Maurice Kufferath sur *Lohengrin*. Depuis « l'assemblée des dieux » qu'il a

introduite dans son analyse de la *Walkyrie* (voir *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*), M. Adolphe Jullien devrait être plus circonspect.

On nous mande de Venise que le duc della Grazia, propriétaire du palais Vendramini, où, le 13 février 1883, Richard Wagner rendit le dernier soupir, vient de faire placer une plaque commémorative de cet événement, sur l'une des façades du palais. Seulement sous prétexte que cette plaque ne cadrait pas avec le style du vieux monument, il l'a fait placer non sur la façade principale, au-dessus ou près de la porte où s'arrêtent les gondoles qui amènent les visiteurs, mais sur l'une des façades latérales, donnant dans une étroite ruelle, près de la porte servant d'entrée aux gens de service.

Nous est avis que le noble duc aurait pu faire preuve de plus de tact et de goût.

NÉCROLOGIE

On télégraphie de Rio-Janerio à la *Gazette de l'Emilie* la nouvelle du suicide de Marino Mancinelli, le chef d'orchestre italien bien connu.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

Opéra. — Du 2 au 9 septembre : Freyschütz. Mignon. La Fiancée vendue et Puppenfee. Lohengrin Les Medici. Cavalleria rusticana et la Croix d'Or. Le Rheingold. Falstaff.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Faust. Werther. Orphée. Mireille Aïda. Mireille. Faust

Théatre des Galeries — Le Tour du monde en 80 jours.

Alcazar royal. — Jane May. — L'Amour en livrée.

Empire-Palace — Spectacle-concert.

Dresde

Opéra. — Du 2 au 9 septembre : L'Ami Fritz. Marga. Rheingold. La Walkyrie. Siegfried. Freyschütz.

Paris

Opéra. — Du 2 au 9 septembre : Salammbô. Lohengrin. Faust. Roméo et Juliette.

Opéra-Comique. — Du 2 au 9 septembre : Les Noces de Jeannette et le Pré aux Clercs. Cavalleria rusticana, Lalla Roukh et la Nuit de Saint-Jean. Mignon. Falstaff. Carmen. Falstaff. Mignon.

Vienne

Opéra-Impérial. — Du 4 au 10 septembre : Hamlet. Manon. Excelsior. I Pagliacci et Rouge et Noir. Martha. Tannhauser. Werther.

An der Wien — Fledermaus. Le Baron des Tsiganes. Le Marchand d'oiseaux. La Poupée de Nuremberg. A la fontaine et le Mari à la poste.

Carl Theater. — Représentations de la troupe espagnole de Zarzuelas : Caccia probita. La Gran Via. La Tentazione di Antonio.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . . 12 francs.
Union postale. . . . . 14 —
Pays d'outre-mer . . . . 18 —

40e année — 16 Septembre 1894 — numéro 38

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg ; librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir.—A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit.— A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski.—A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.



PIANOS
LES PLUS EN VOGUE
RUE KEYENVELD 42
& RUE ROYALE 92
BRUXELLES
BERDEN
VENTE, LOCATION, ÉCHANGE,
RÉPARATIONS, ACCORDS.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 38. 16 Septembre 1894.



EM. CHABRIER





RISTEMENT, il vient de s'éteindre à Paris, dans son coquet appartement de l'avenue Trudaine, l'exubérant et fantaisiste auteur d'*Espana* et de *Gwendoline*. Depuis de longs mois, il n'était plus que l'ombre de lui-même : l'œil vague, la parole incertaine, les traits défigurés et tombants, rien ne rappelait plus en lui le jovial et remuant compère que nous avions connu, et, navrés, ses amis qui nous apportaient des nouvelles de lui nous disaient : Il s'en va!

Le voilà parti! Une maladie de langueur qui, dès l'été dernier, l'avait déjà marqué de sa griffe, l'a emporté. Il rendait le dernier soupir vendredi matin, sans souffrances apparentes : il n'a pas eu de peine à quitter la vie; la vie l'avait déjà quitté.

Ce n'en sera pas moins une douleur profonde parmi ses amis, c'est-à-dire parmi tous ceux qui l'avaient connu, car, en lui, disparaît en même temps qu'un véritable artiste, une de ces natures essentiellement droites et sincères qu'il semble de plus en plus rare de rencontrer. Il était impossible d'approcher ce petit homme, au corps ramassé, aux yeux vifs et flambants à fleur de tête, toujours en mouvement, parlant avec une volubilité extraordinaire, mêlant des saillies d'un pittoresque invraisemblable à des réflexions profondes ou à des propos de cordialité enveloppante, sans être épris de lui; et qui lui avait une fois serré la main ne l'oubliait jamais.

Pour la nouvelle,— on ne peut plus dire la jeune, — école française, la mort d'Emmanuel Chabrier, en pleine force du talent et de l'âge, — il n'avait guère plus de cinquante-deux ans, — est une perte profonde; car, parmi tous les remarquables symphonistes de cette école, il était peut-être celui qui était le plus doué au point de vue musical. Nul ne possédait au même degré que lui l'art de plier habilement un thème rythmique, de l'enchaîner avec bonheur à un rythme nouveau, de le varier en le combinant avec des dessins inattendus et quelquefois très ingénieux. Son invention mélodique avait cette qualité rare d'avoir de l'ampleur et un jet puissant. Elle n'est pas toujours d'une distinction absolue, mais avec quelle souplesse et quelle finesse souvent charmante de tact il savait en sauver la trivialité par des harmonies inattendues ou des détails de facture qui dénotaient en lui un sentiment de l'art tout à fait rare et de qualité supérieure! Il se souciait d'ailleurs peu de correction et s'était lancé à corps perdu dans toutes les hardiesses de l'harmonie nouvelle, sans souci du qu'en dira-t-on? Quintes successives, fausses relations, accords altérés à seule fin qu'ils ne fussent d'être parfaits, notes de passage prodiguées à plaisir, dissonances non préparées et résolues ensuite de la façon la plus imprévue, il les prodiguait à foison aussi bien dans ses œuvres symphoniques que dans ses pièces de piano. Seulement il avait l'oreille naturellement musicale; si quelquefois son harmonie était recherchée jusqu'à la puérilité, elle revêtait, souvent, d'un charme nouveau une idée en soi peu originale; et il fut ainsi un merveilleux

trouveur de combinaisons sonores chatoyantes et d'un accent pénétrant.

Ce fut, au total une personnalité, un cerveau original, allant par tempérament vers l'outrance, mais aussi très subtil; ce qui fait qu'en son œuvre d'ailleurs assez inégal, des pages d'un caractère excessif, hautes en couleur, étonnantes par la verve des rythmes et la violence des tons se rencontrent à côté de pages d'un sentiment tendre et délicat et du faire le plus fin. Son orchestration surtout est curieuse, très intéressante, souvent remarquable. Il avait un sens particulier des timbres. Son *Espana*, qui le rendit célèbre du jour au lendemain, est à ce point de vue l'une des pièces les plus originales de la musique symphonique moderne. Mais on trouverait également dans le *Roi malgré lui* et dans *Gwendoline* des combinaisons dénotant l'artiste de race, ayant deviné des effets insoupçonnés avant lui, doué d'une imagination véritablement riche et d'une sensibilité exceptionnelle.

Le sort lui fut malheureurement cruel, et c'est peut-être ce qui hâta la fin à jamais regrettable de l'artiste que nous pleurons. Il avait débuté tard, mais avec éclat. Trois ans après que l'*Espana* l'eût révélé au grand public, il était à Bruxelles, heureux de voir enfin à la scène sa seconde partition, cette *Gwendoline* que l'Opéra n'avait pas consenti à représenter. On sait comment la faillite de la direction Verdhurt interrompit dès la troisième représentation, le succès qui s'était annoncé durable. A Paris, le *Roi malgré lui* fut arrêté après la troisième représentation par l'incendie de l'Opéra-Comique. Chabrier crut perdue sa partition manuscrite, dont il n'avait pas de copie! Il la retrouva deux jours plus tard, après d'inconcevables angoisses.

Son rêve, sa seule ambition, c'était naturellement d'arriver à l'Opéra. Après Bruxelles, *Gwendoline* fut représentée à Carlsruhe, par les soins de Félix Mottl, et, l'année suivante, à Munich, sous la direction de Hermann Levi, qui me disait, tout récemment encore la grande admiration qu'il avait pour cette œuvre, Paris lui demeurait toujours fermé. Au lendemain du succès de Carlsruhe, je recevais de Chabrier le billet que voici :

Carlsruhe, 3 mai 89.

Hier soir, cher ami, un succès ébouriffant (souligné trois fois) pour ma chère *Gwendoline*. Mottl admirable, ainsi que Mlle Mailhac. Mottl vous enverra les journaux! — On ne jouera donc jamais ça à Paris! — Je vous en prie, camarade, un vigoureux coup de main, je vous en serai si reconnaissant!

A vous cordialement.

EMMANUEL CHABRIER.

« *On ne jouera donc jamais çà, à Paris?* Quelle tristesse dans ces mots, surgissant dans l'ivresse même du triomphe de Carlsruhe!

Il y a quelques mois seulement, le vœu si ardent de toute sa vie devait enfin s'accomplir. *Gwendoline* passait à l'Opéra le 4 janvier dernier. Mais déjà l'artiste était condamné. Partiellement atteint de paralysie cérébrale, il assistait en quelque sorte inconscient à l'exécution de son œuvre. A la répétition générale, assis dans un fauteuil, on le vit se lever et applaudir frénétiquement telle ou telle page, et s'écrier en s'adressant à ses voisins comme s'il s'agissait de l'œuvre d'un ami : « Mais ce n'est pas mal, du tout! C'est vraiment très bien! » Le malheureux ne s'avait déjà plus qu'elle était de lui, cette musique qui le charmait!

Qui dira jamais la cruauté décevante de ces attentes qui se prolongent indéfiniment doublées par la désespérance, de ces illusions d'artiste qui, si rarement, se réalisent et dont malheureusement est faite, la plupart du temps, la vie des poètes. « Désirer, désirer toujours », comme dit Tristan; « Désirer jusqu'à la mort et ne pouvoir mourir du Désir! » Le malheur est que quelques-uns en meurent.

La tristesse suprême, c'est que Chabrier laisse inachevée la *Briséïs* (1), à laquelle depuis sept ou huit ans il travaillait et qui, conçue dans la pleine maturité, après les épreuves subies et l'expérience acquise dans les compositions antérieures, promettait de nous donner l'œuvre de maîtrise qu'on était en droit d'attendre légitimement

(1) *Briséïs ou la Fiancée de Corinthe*, sur un poème de Catulle Mendès.

de lui. Un seul acte, le premier est complètement terminé. Les deux autres sont écrits en partie seulement. Mais l'esquisse complète est achevée. En 1888, — au mois d'août, — il me parlait, dans une lettre charmante de cordialité, de cette composition qu'il avait déjà alors sur le chantier depuis une année. Il venait d'être décoré et plein d'espoir, il s'était remis au travail :

Je vous remercie de l'envoi de votre journal. Et, à ce propos, j'ai égaré le numéro où il est question de mon ruban rouge. Ma femme ne l'a pas lu. Pourriez-vous m'en adresser un nouvel exemplaire à la Membrolle (1)? Je vous serais reconnaissant aussi de m'y faire parvenir le *Guide*, jusqu'à *nouvel ordre;* car je vais probablement rester à la Membrolle assez longtemps, afin de travailler d'arrache-pied à *Briséïs*. Tout labeur régulier étant difficile à Paris, il est indispensable, si je veux en finir relativement vite, de m'exiler un peu. C'est ce que je fais. Je suis là, du reste, dans un bout de village, avec femme et enfants. C'est la paix absolue.

La paix absolue! il la goûte à présent, le pauvre artiste, si exubérant, si jovial, si expansif, qui était la joie et la fierté du petit cénacle de la rue Mosnier dont faisaient partie quelques-uns des artistes marquants du temps présent : Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Massenet, André Messager, le peintre Manet, Taffanel, Raoul Pugno, etc., et dans lequel la fantaisie la plus extravagante alternait avec le culte le plus sincèrement enthousiaste de l'art élevé.

Les directeurs de théâtres probablement vont s'arracher maintenant cette *Briséïs* qu'ils feront achever par un des faiseurs à la mode, toujours prêts à se faire un piédestal de la détresse du voisin. *Gwendoline* aussi va, sans doute, reparaître sur les affiches.

Malheureusement il est trop tard.

M. KUFFERATH.

Ajoutons à ces lignes bien insuffisantes pour retracer la physionomie si originale d'Emmanuel Chabrier quelques notes purement biographiques que nous empruntons à la notice que notre collaborateur et ami Hugues Imbert lui a consacrée dans ses *Profils de musicien* (première série) et dont un résumé a paru ici même dans notre numéro du 1er janvier dernier à propos de la première de *Gwendoline* à l'Opéra.

Né le 18 janvier 1842, à Ambert (Puy-de-Dôme) où son père était avocat, Emmanuel Chabrier passa son enfance dans cette jolie vallée de la Dore, au milieu des sites pittoresques de l'Auvergne; ce n'est qu'en 1856 qu'il vint à Paris terminer ses études et suivre les cours de droit.

En 1862, son père, qui rêvait pour lui le *brillant* avenir de la carrière administrative, le fit entrer au ministère de l'intérieur. Mais il ne ressentit jamais un fervent amour pour la paperasserie, et profita des loisirs que lui laissaient ses travaux de fonctionnaire pour se livrer à l'étude du piano et étendre ses relations musicales. Très bien accueilli dans le monde, où son esprit vif et prime sautier était goûté, il recherchait toutes les occasions d'étudier les maîtres et de faire de la musique de chambre. C'est dans le milieu artistique où il vécut alors qu'il développa ses aptitudes pour l'art musical. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Berlioz étaient ses auteurs préférés. Avec une habileté de pianiste déjà prodigieuse, une main gauche surprenante, il se livrait avec la plus vive inclination à la composition, qu'il étudiait avec Semet, l'auteur de *Gil Blas*, et Aristide Hignard, l'auteur d'un *Hamlet* joué, il y a quelques années, à Nantes.

En 1877, le 17 novembre, il débuta au théâtre des Bouffes-Parisiens par une opérette en trois actes, l'*Etoile* (paroles de Leterrier et Van Loo), qui ne se maintint pas longtemps, mais qui fut tout de suite remarquée par les musiciens comme une œuvre d'artiste.

En 1881, Lamoureux venait de fonder la Société des Nouveaux-Concerts au théâtre du Château-d'Eau; il avait pu apprécier le mérite de Chabrier, comme pianiste, comme accompagnateur déjà profondément versé dans la connaissance des grands maîtres. Il se l'attacha pour diriger les chœurs et préparer avec lui l'exécution des œuvres de Richard Wagner, qu'il avait l'intention, depuis longue date, de faire entendre à Paris. C'est ainsi que Chabrier eut une part active aux premières exécutions de fragments de Wagner, notamment du premier acte de *Tristan et Iseult*. Pendant ce temps, il travaillait à la partition de *Gwendoline*. A la suite d'un voyage qu'il fit en Espagne en 1883, il en rapporta des motifs populaires qui l'avaient séduit et dont il composa sa rapsodie pour orchestre, *Espana*, exécutée pour la première fois aux

(1) La Membrolle, petit village d'Indre-et-Loire, près de Mettray.

Concerts Lamoureux. Ce fut un succès prodigieux, et tout de suite Chabrier fut lancé.

En 1884, M. Lamoureux donna de lui les *Scène et Légende*, tirées du premier acte de *Gwendoline;* Mme Montalba chantait le rôle de Gwendoline. En 1885, Mme Brunet-Lafleur interprétait la *Sulamite*, pour soprano, chœur et orchestre, sur des paroles de Richepin, une de ses meilleures choses.

Enfin, en 1886, *Gwendoline* faisait son apparition au théâtre de la Monnaie, tout à la fin de la saison (18 avril).

A la suite de ce succès, Chabrier fut chargé d'écrire un ouvrage pour l'Opéra-Comique de Paris. Il avait en portefeuille une opérette commencée, sur un livret d'Emile de Najac et Paul Burani. On adjoignit à ceux-ci le poète Jean Richepin, qui remania plus ou moins le plan primitif, orna les couplets de quelques bons vers, et en fit un opéra comique : le *Roi malgré lui*. La première eut lieu le 18 mai 1887. L'œuvre de Chabrier en était à sa troisième représentation quand l'Opéra-Comique brûla de fond en comble.

En 1889, *Gwendoline* fit son apparition, le 30 mai, sur la scène du Théâtre grand-ducal de Carlsruhe, où elle fut accueillie d'une façon exceptionnellement enthousiaste. L'année suivante, c'était Munich qui représentait l'œuvre, toujours dédaignée à Paris.

Dans l'entretemps, Chabrier travaillait à *Briséis*, et publiait diverses compositions : *Valses romantiques* pour deux pianos; *Fantaisie* pour cor et piano; *Pièces pittoresques* pour piano; *Ode à la musique*, pour voix de femmes et soprano, qui eut un retentissant succès au Conservatoire de Paris (29 janvier 1893), sans parler de bon nombre d'autres ouvrages qui sont restés inachevés, ou auxquels il se proposait de mettre plus tard la dernière main. Parmi ceux-ci, il faut compter les *Muscadins*, dont le livret est de M. Jules Claretie, administrateur de la Comédie-Française; une petite opérette dix-huitième siècle, écrite en collaboration avec M. Paul Verlaine; le *Sabbat*, opéra comique en un acte, que Chabrier commença à écrire sur un livret d'Armand Silvestre; *Jean Hunyade*, œuvre à laquelle il collabora avec Henry Fouquier pour la partie littéraire, en 1867, et dont quelques motifs se retrouvent dans *Gwendoline* et *Briséis*.

Quelques-unes de ces œuvres seront sans doute publiées.





UN PÈLERINAGE A ENDENICH





Écrivant de Dresde, le 3 décembre 1849, à son cher Hiller, qui lui avait demandé s'il était disposé à le remplacer dans les fonctions de directeur de musique à Dusseldorf, Robert Schumann lui posait une question où se laissaient déjà entrevoir les tristes pressentiments qui hantaient son esprit :

En cherchant dernièrement dans une vieille géographie quelques renseignements sur Dusseldorf, j'y ai vu que, entre autres établissements, la ville possédait trois couvents plus une maison d'aliénés; des premiers je ne m'occupe guère, mais l'annonce d'un hospice de fous m'a été fort désagréable. Voici pourquoi : Il y a quelques années, tu t'en souviens, nous étions à Maxen. Je m'aperçus, un matin, que la fenêtre de ma chambre donnait directement sur le Sonnenstein (1). Cette vue journalière m'a profondément attristé, au point de gâter tout le plaisir que j'aurais dû trouver en ce charmant séjour. L'idée m'est aussitôt venue qu'il en pourrait être de même à Dusseldorf. Mais, peut-être, la géographie se trompe-t-elle, et n'est-ce tout simplement qu'un hôpital comme il y en a dans toutes les villes?

Je dois éviter soigneusement toute impression mélancolique de cette espèce; car, bien que nous autres musiciens nous vivions souvent sur les hauteurs sereines, le malheur de la vie réelle ne nous pénètre que plus profondément, quand il apparaît devant nos yeux dans toute sa nudité. Du moins, c'est ce qui m'arrive à moi avec mon imagination ardente. Et pourtant je me souviens d'avoir lu quelque chose de semblable dans Gœthe (sans comparaison).

N'est-elle pas étrange cette sorte d'intuition qui, à quelques années de distance, donnait à l'infortuné maître le pressenti-

(1) Maison d'aliénés située près de Pirna.

ment du triste et sombre avenir? Ce fut, en effet, à Dusseldorf que sa raison, déjà ébranlée par de terribles secousses, sombra définitivement. Le 27 février 1854, il quittait sa demeure nu-tête et, arrivé au pont du Rhin, se précipitait dans le fleuve, d'où le retiraient les bateliers. Il vivait; mais quelle vie devait être la sienne, jusqu'au jour de la délivrance! Toute joie avait cessé pour lui; les ombres de la mort s'étaient déjà étendues sur cette merveilleuse intelligence. Son génie, pour employer une expression de Leopardi, « allait devenir la proie de la divinité du Ténare, de la sombre nuit et de la rive silencieuse ».

Après des accès violents alternant avec des instants de prostration complète, sa dévouée compagne se décida, sur l'avis des médecins, à le laisser transporter dans un établissement spécial, où pourraient lui être prodigués les soins que réclamait son lamentable état. Le docteur Hasenclever accepta la douloureuse mission de le conduire dans la maison de santé dirigée par le docteur Richarz, à Endenich, près de Bonn. L'illustre malade y arriva le 4 mars 1854; il ne devait en sortir que le 29 juillet 1856, jour de sa mort!

* * *

J'ai voulu entreprendre le pèlerinage aux lieux qu'habita dans les dernières années de sa vie le chantre de *Manfred* et de *Faust*, auxquels son souvenir demeurera à jamais attaché. Ne vous semble-t-il pas que les pays où ont vécu de grands et nobles artistes exercent sur ceux qui ont eu le bonheur de les comprendre une sorte d'attraction? Ce que nous leur demandons à ces lieux, c'est de nous révéler l'âme de celui que nous aimons, de nous laisser entrevoir quelques parcelles de la vie qu'ils y ont vécue, les joies comme les souffrances (les dernières, hélas! plus nombreuses que les premières) éprouvées par eux. Ne trouverons-nous pas de singuliers éléments de psychologie dans les milieux qu'ils fréquentèrent? N'irons-nous pas étudier souvent avec plus de certitude que dans les bibliothèques, les physionomies morales de Chateaubriand au vieux château de Combourg avec son horizon démesuré et son étang aux eaux tranquilles, de lord Byron à la mélancolique abbaye de Newstead, de Shelley sur les rives de la Méditerranée près de Pise, de Wagner à Dresde et à Bayreuth, de Victor Hugo aux rochers de Guernesey, de Berlioz à la Côte-Saint-André et aux beaux sites du Dauphiné, de Jean-Jacques aux Charmettes, à Ermenonville?... Et les vieilles légendes, où en rechercherons-nous le sens, sinon dans le pays qui les a vues éclore?

Une pieuse émotion s'était donc emparée de moi, lorsque, par un beau soleil d'août de l'année 1893, je me suis dirigé vers le petit bourg d'Endenich, situé à quelques kilomètres de Bonn. Après les sensations multiples et profondes qu'avait fait naître en nous la demeure du grand maître Beethoven, il semblait que nous dussions, après avoir déposé une gerbe de fleurs sur la tombe de celui qui fut son successeur, nous mettre en communication plus directe avec lui en visitant sa retraite dernière, le refuge où il reçut les soins qui, malheureusement, ne suffirent pas à lui rendre la raison.

La route qui conduit à Endenich (Endenicher Strasse) longe le mur du cimetière où repose Robert Schumann. De jolies et coquettes maisons bordent le chemin planté d'arbres. On arrive rapidement en pleine campagne, et le gai soleil d'après midi, coulant à travers la verdure des arbres, donne à cette simple nature un riant aspect. Rendu au petit village, nous cherchons à nous orienter; mais, ne parlant pas la langue allemande, nos efforts sont infructueux. Pour comble de malheur, la suscription de la lettre qui nous avait été remise à Bonn pour un docteur d'Endenich était erronée; cela compliquait singulièrement les choses. Une des personnes qui nous entouraient nous fit signe de la suivre, et nous arrivâmes bientôt à la porte d'une institution religieuse, qui fut ouverte à notre appel. Mis en présence d'un ecclésiastique de haute stature et d'un accueil bienveillant, nous lui exposons le but de notre visite : hélas! l'infortuné sue sang et eau pour nous comprendre, la langue française ne lui étant pas familière. L'em-

barras était donc grand pour arriver à une solution, lorsqu'une heureuse inspiration nous amena à tracer sur une feuille de papier ces deux mots latins : *Stultorum domus* (maison des aliénés). Mon hôte devine enfin ce que je désire, lève les bras au ciel en signe de joie et me confie à un jeune garçon, qui me conduira en quelques minutes au but désiré.

Une langue morte fut le trait d'union indispensable entre deux enfants du dix-neuvième siècle, appartenant à deux races différentes. L'étude de cette langue latine si concise, si forte en ce qu'elle donne immédiatement toute la valeur à l'image, ne saurait donc jamais être délaissée, surtout par ceux qui chérissent les lettres et les voyages ; ils trouveront toujours en elle une amie sûre et fidèle.

(*A suivre.*) HUGUES IMBERT.



NOTES DE VOYAGE



Mes pérégrinations, après Bayreuth et Munich, m'ont mené assez loin : à Vienne, Prague, Dresde et Leipzig, et j'en rapporte des impressions diverses, qu'il me paraît intéressant de noter, d'autant qu'elles sont toute à l'honneur de mon pays belge.

Vous n'imaginez pas en quelle estime on tient nos artistes au dehors. Nos instrumentistes sont réputés depuis longtemps ; les Ysaye, les Thomson, les De Greef, les Jacobs renouvellent simplement la tradition des de Bériot, des Vieuxtemps, des Servais ; mais ce qui est intéressant à noter, c'est que leur réputation s'étend maintenant aussi à nos chanteurs. Van Dyck et Blauwaert ont fait la trouée. Les autres n'ont qu'à venir. Pour peu qu'ils aient de talent, les portes leur sont ouvertes, on les accueillera bien, de confiance. Nos sociétés chorales ont aussi une grande réputation. On reconnaît qu'il n'y a pas à lutter avec elles, et, bien qu'on n'aime guère le genre de compositions auxquelles elles se consacrent, on rend hommage à leur extraordinaire discipline, à leur ensemble, à la virtuosité où elles atteignent dans des œuvres très difficiles et compliquées.

Par dessus tout, c'est au Conservatoire de Bruxelles que va l'admiration générale. On le cite comme l'institution modèle en Europe.

On ne se lasse pas d'admirer son organisation, le nombre des cours qui s'y donnent, l'excellence des maîtres, dont quelques-uns ont une célébrité européenne ; ce qui étonne surtout, c'est la gratuité de l'enseignement et la générosité de l'Etat, dotant généreusement nos établissements de haut enseignement musical. Les conservatoires allemands ne sont généralement pas aussi bien lotis. Ils portent le titre ronflant de Conservatoire royal, par exemple à Dresde, à Leipzig, à Munich. Mais l'Etat n'intervient guère dans les frais d'entretien. Le budget est alimenté par un maigre subside de la caisse du souverain (neuf mille marcs, par exemple au Conservatoire de Leipzig), et par une subvention à peine supérieure des administrations locales, communale ou provinciale ; le reste, c'est au minerval qu'on le demande. Chaque élève paie trois cents à quatre cents francs. Il est vrai que les particuliers interviennent, que les petites communes aussi subsidient généralement les jeunes gens manifestant des dispositions particulières pour la musique. Il y a, de plus, de nombreuses fondations et des bourses d'études, qui s'obtiennent assez facilement. Mais, en général, le conservatoire doit vivre de ses élèves ; d'où il résulte qu'il n'est pas sévère sur leur qualité. Il les prend où il peut, chaque professeur ayant un intérêt matériel à voir le plus grand nombre d'élèves dans sa classe, — d'où dépend le chiffre de ses émoluments, — il n'a d'autre souci que d'y faire entrer le plus possible de têtes. Il accepte sans regarder. Les résultats sont navrants. A force de patience, on parvient à développer tant bien que mal le mécanisme des enfants ; mais le sentiment musical, on n'en a guère souci. Ce n'est pas pour l'art qu'on élève tant de disciples, c'est pour le métier. Quelquefois, un directeur de conservatoire surgit qui, plus artiste que les autres, tente une réforme, rejette les incapables, expulse les fainéants. Après deux ou trois ans, il s'aperçoit qu'avec ce système les recettes diminuent, et il

change de méthode, il reprend les lucratifs errements de ses prédécesseurs, à moins, que décidément artiste plus que commerçant, il ne renonce à la lutte.

On s'est beaucoup amusé, dans les journaux français, d'une annonce qui fait en ce moment le tour de la presse musicale d'outre-Rhin et dans laquelle on offre un *Conservatoire à vendre*. A Paris, où l'on croit que tous les conservatoires sont des instituts d'Etat, on n'a pas compris. L'explication est dans les circonstances que je viens d'exposer. Je crois que le conservatoire qui est à vendre est celui de Dresde. Le directeur n'ayant pas fait ses affaires, cherche à se débarrasser de l'entreprise, comme on ferait de ce côté-ci de la frontière d'une concession de théâtre sur les bénéfices de laquelle l'impresa se serait trompée.

En réalité, théâtres et conservatoires ont, en Allemagne, une situation tout opposée à celle qu'ils ont en Belgique et en France. Ici, c'est l'enseignement qui est subsidié officiellement ; là-bas, c'est le théâtre. Le roi de Saxe verse, en moyenne, 250 à 300,000 francs de sa caisse particulière pour l'Opéra de Dresde. A Munich, on fait des économies, mais le subside royal se monte toujours à 200,000 francs au moins. A Vienne, l'Opéra coûte annuellement à l'Empereur la jolie somme de 300,000 florins c'est-à-dire près de 700,000 francs. Les théâtres des petites principautés touchent des subsides énormes, toute proportion gardée. Ainsi le grand duc de Bade paie annuellement 250 à 300,000 marcs pour le théâtre de Carlsruhe. Il est vrai que cette scène est aujourd'hui l'une des premières de l'Allemagne, après Bayreuth, cela va sans dire. Les théâtres municipaux reçoivent, eux aussi, des subventions considérables : 250,000 marcs à Francfort ; 200,000 marcs à Leipzig. Ces chiffres sont très élevés, il faut en convenir, en comparaison des subsides consacrés à l'enseignement de la musique. Je sais que les subsides royaux ou princiers sont des dépenses facultatives de la couronne, qui peut du jour au lendemain les retirer ; on ne peut donc les comparer à une intervention de l'Etat, d'où résulte que les dépenses du Conservatoire sont inscrites régulièrement au budget chaque année. La disproportion entre le théâtre et l'école au regard de l'encouragement public n'en est pas moins choquante. L'Allemagne, qui a de si belles universités et si bien dotées, n'a que de médiocres conservatoires, exception faite de quelques établissements sur lesquels j'aurai à revenir. Il y a de bons professeurs particuliers, mais l'organisation générale laisse énormément à désirer. Certaines branches de la théorie ou de la pratique musicale ne sont même pas représentées dans le programme des cours.

Aussi, quand j'ai raconté là-bas ce que M. Gevaert venait de faire pour donner, en quelque sorte, une sanction pratique à l'enseignement des principes : l'organisation de la classe d'orchestre, l'institution du cours pour les *tuben* wagnériens, quand j'ai dit l'histoire et les succès de la famille complète des clarinettes, la famille de l'excellent Poncelet, j'ai vu des yeux s'ouvrir énormes de stupeur et d'admiration.

J'ai entendu aussi, de la bouche de Hans Richter, l'unique, l'incomparable, l'inégalé interprète de Beethoven, un éloge de l'orchestre des Concerts populaires, qui a été doux à ma vieille amitié pour Joseph Dupont. « Auprès du vôtre, m'a-t-il dit, tous nos orchestres sont des orchestres de manouvriers. Nous n'avons pas une trompette comme Zinnen, ni une clarinette comme Poncelet ! Et quel hautbois vous avez en Guidé ! » Puis il me disait, avec un accent délicieux de sincérité, l'impression que lui avait faite la sonorité particulière de nos violons, nos merveilleux altos, l'*archet à la corde* de nos violoncelles. « Il y a deux orchestres au monde avec lesquels je voudrais toujours travailler : celui de mes concerts à Londres et celui des Concerts populaires de Bruxelles. Avec eux, on a l'impression de la virtuosité complète, du haut en bas de l'échelle des instruments. »

Dans la bouche d'un maître tel que Hans Richter, de telles paroles ont une valeur exceptionnelle.

J'ai entendu l'orchestre de l'Opéra de Vienne sous la direction même de Richter. Malheureusement, dans une partition quelconque : les *Pagliacci* de Leoncavallo. Il est, paraît-il, question de monter cet ouvrage au théâtre de la Monnaie. MM. Stoumon et Calabresi ont eu raison de ne pas l'exclure de leur répertoire. L'œuvre est incontestablement supérieure à l'infâme *Cavalleria* de Mascagni, chère aux publics illettrés et particulièrement germa-

niques. Le début, avec son prologue débité par le pitre de la comédie, rideau baissé, devant le trou du souffleur, est assez original. Mais ce qui vient après ne l'est plus. Tout le premier acte est un flagrant plagiat de Bizet; le deuxième a des oppositions ingénieuses d'orchestration et de style pour accompagner la comédie qui se joue sur le théâtre des forains et la tragédie qui se joue en réalité. Le sujet, vous le connaissez, n'est-ce pas? C'est l'histoire de la *Femme de Tabarin*, déjà mise en opéra-comique une dizaine de fois en France et que le bon poète Catulle Mendès, plus récemment, a traitée en drame mordant et cruel pour le Théâtre-Libre d'Antoine. Cette histoire paraît assez nouvelle aux Allemands, qui ne la connaissaient pas, et c'est l'explication du succès de l'œuvre de Leoncavallo. La partition est portée par le poème. Mais je doute qu'ici elle frappe autant. Musicalement, l'œuvre ne nous apporte rien de neuf, et même elle nous désenchante à la fin. Le musicien, plus correct et sage que Mascagni, n'arrive pas à nous donner l'impression véhémente du drame, lorsque vraiment il se noue et se déchaîne. Il faut convenir qu'avec sa grossièreté et sa brutalité Mascagni arrive à éveiller des impressions plus fortes et plus viriles.

Il était impossible, cela va sans dire, de juger l'orchestre de Vienne dans un ouvrage aussi peu important. Il m'a semblé, toutefois, remarquable par une qualité qui toujours fait défaut aux nôtres, la sûreté du rythme, le fondu des ensembles, la discipline de tous et, par là même, la qualité tout à fait exceptionnelle de la sonorité : celle-ci est étoffée, profonde, complète. C'est un tapis de velours, épais et de teintes chaudes, qui s'étale sous la voix du chanteur.

Même observation à propos de l'orchestre de Dresde, que j'ai entendu dans le *Vaisseau-Fantôme*. Cela manque quelquefois d'élan, de fougue, de couleur. Le chef d'orchestre était lourd, mais quelle admirable clarté dans la diction, quelle perfection dans le dessin des moindres traits. L'attaque des violons, notamment, était une merveille de précision. Nous n'avons aucune idée de cela, je vous assure, ni aux Populaires, ni au Conservatoire, ni surtout au théâtre de la Monnaie. On dirait un seul violon, de sonorité immense, égrenant les gammes et les dessins avec une souplesse d'archet admirable, marquant les points essentiels du rythme tout en n'escamotant aucun détail du trait. L'orchestre de Dresde est le seul aussi, en Allemagne, où j'aie entendu un hautbois de sonorité agréable et une flûte ayant du charme. Les cuivres aussi sont très beaux.

Quant aux chanteurs, j'ai regret à dire qu'ils ne m'ont point paru bien extraordinaires. Mauvaise émission, lourdeur du débit, maladresse et gaucherie dans les mouvements, malgré la louable recherche du geste expressif. Quand je songe qu'à Bayreuth on reproche à Van Dyck d'être trop théâtral, parce que, d'art et d'instinct, il *extériorise* son interprétation, je ne puis m'empêcher de regretter profondément l'erreur où de détestables conseillers entraînent la direction des *Festspiele*. Non, mille fois non! la déclamation martelée et dure des moindres consonnes, qui s'enseigne présentement à l'Ecole dramatique de Bayreuth, cette façon aboyante d'émettre le son ou de l'étouffer sous prétexte de nuances et de sentiment, ce n'est plus du chant, ce n'est pas ce que Wagner rêvait et demandait; et il suffit de se reporter aux si justes observations qu'il formule en différents de ses écrits, à propos des chanteurs italiens et français, pour condamner absolument un pareil système de déclamation. Il n'y a pas d'illusion à se faire : encore deux années de ce régime et c'en sera fait de la gloire du Théâtre-Wagner.

Du vivant du maître et sous sa direction, c'étaient de vrais *chanteurs* qui y paraissaient : les grands protagonistes des *Nibelungen*, en 1876, et de *Parsifal*, en 1882, étaient tous plus ou moins directement issus des écoles française et italienne du chant : la Materna, Carl Hill, Betz, Scaria, Niemann, pour ne citer que les plus marquants. Tous étaient de parfaits chanteurs, des virtuoses de la voix, et il avait suffi de quelques indications du maître sur la distinction à faire dans ses œuvres entre les parties en récitatif et les parties lyriques, pour que les deux éléments dont se compose l'œuvre d'art wagnérienne, le drame et la musique, eussent leur part égale dans l'interprétation. Depuis que la plus récente exégèse a découvert que Wagner était avant tout un poète dramatique, on semble ne plus avoir d'autre préoccupation, dans l'école de Bayreuth, que de faire valoir la parole; on néglige la musique.

Le chant est l'accessoire! Néfaste aberration! On serait presque tenté de souhaiter que l'œuvre de Bayreuth fût sauvée d'elle-même par les chanteurs d'opéra, elle qui semblait destinée à mettre un frein aux excès de la virtuosité du chant.

(A suivre.) M. Kufferath.

Le *Guide Musical* commencera, dans sa prochaine livraison, la publication des *Lettres de Richard Wagner à Auguste Rœckel,* qui viennent de paraître à Leipzig, chez Breitkopf et Hærtel, et que M. Maurice Kufferath a été autorisé à traduire. Ces lettres, qui offrent le plus vif intérêt, occuperont une dizaine de numéros.

Le *Guide Musical* publiera, en outre, en octobre, un travail du plus haut intérêt esthétique et d'une nouveauté absolue sur la *Métronomie musicale.* Ce travail, dû à MM. H. Alvin et R. Prieur, sera certainement remarqué, et nous paraît appelé à faire sensation dans le monde musical.



Chronique de la Semaine

PARIS

Voici l'époque à laquelle les directeurs de théâtres préparent les nouveautés et les reprises en vue de la saison nouvelle, où tous, petits et grands, jouent de la réclame pour développer de mirifiques programmes. Toutes ces belles promesses seront-elles tenues? Qui vivra verra. En attendant leur mise à exécution, le chroniqueur, un peu dépourvu de faits intéressants sur les théâtres et les concerts, est forcé de se contenter du plus léger grain de mil et d'avoir recours aux nouvelles qui lui arrivent de sources diverses.

C'est ainsi que tous les Parisiens revenus de Bayreuth racontent, à qui veut les entendre, la splendide exécution de *Lohengrin* sur le théâtre de Richard Wagner. Notre ami et collaborateur, Edouard Schuré, qui, tous les ans, prend le chemin de Bayreuth, nous disait combien la mise en scène de *Lohengrin* avait été une merveille d'art, au point de vue des *chœurs* surtout, de leur beauté plastique, de leur vie intense, de leur animation! La fin du premier acte était d'un mouvement étourdissant et la fin du dernier d'une beauté poignante, pathétique, égalant ce qu'on peut imaginer de plus beau dans la tragédie grecque. Voilà une réforme que MM. les directeurs de l'Opéra et de nos théâtres devraient bien inscrire en tête de leur programme, celle qui a pour but de donner la vie à tous ces choristes qui, en fait de mouvements, ne connaissent que celui consistant à élever tous à la fois soit le bras droit, soit le bras gauche, et à se placer en rang d'oignons, même dans les moments les plus pathétiques, devant le trou du souffleur ou dans le fond de la scène. L'œuvre de Bayreuth a étendu suffisamment son influence sur le monde entier, sur Paris en particulier, pour que nous ne profitions pas de jour en jour des heureuses innovations dues à l'initiative de Richard Wagner. On dit même que la veuve du grand compositeur, enchantée du succès obtenu par la *Valkyrie* à l'Académie nationale de musique, se proposerait de venir l'entendre pour étudier certains détails de mise en scène, dont on lui aurait dit merveille. Cette visite devrait encourager la direction à poursuivre l'éducation des masses chorales, alors que l'ensemble de la décoration, de la machinerie est jugé de premier ordre par le monde entier.

M. Camille Saint-Saëns, lui, ne fait plus de pèlerinages à Bayreuth; mais il ne reste pas inactif pour cela. Dans les moments où la composition lui laisse des loisirs, il prend la plume pour nous faire connaître son opinion sur l'astronomie, l'architecture des Romains, les hautes questions philosophiques. Il aborde ces divers sujets avec une audace et une maestria, auxquelles la fortune sourit. C'est ainsi que, sollicité par le livre qu'avait publié le célèbre astronome Hirn sur l'*Espace céleste*, il fut amené à lui écrire une lettre dans laquelle il aborda la partie métaphysique de son ouvrage. De cette lettre, qui ne put parvenir à son destinataire, en raison de sa mort subite, est sorti le nouveau livre de Saint-Saëns; *Problèmes et mystères.* Nous n'avons pas l'intention d'analyser ce nouvel écrit de l'auteur d'*Harmonie et mélodie;* ce ne serait ni le lieu ni le moment; mais nous tenons simplement à prévenir nos lecteurs : ce n'est pas un livre de foi, mais un livre de doute. Que dira la papauté, si l'ouvrage vient à lui être révélé? Quelles foudres se préparent pour celui qui composa, à l'aurore de sa carrière, l'*Oratorio de Noël, Cœli enarrant,* la *Messe de Requiem?* Pour notre part,

quelles que soient les divergences qui peuvent exister entre les théories de l'auteur et les nôtres, nous préférons le voir aborder des sujets essentiellement littéraires, scientifiques ou philosophiques, que se laisser entraîner à la critique musicale qui, en thèse générale, ne convient nullement aux compositeurs, trop confinés dans leur art propre pour pouvoir juger sainement les œuvres de leurs confrères. Nous nous rappellerons toujours à ce propos les lignes que l'auteur écrivait lui-même en tête de l'introduction de son livre *Harmonie et mélodie :* « Des personnes très sensées, auxquelles je suis loin de donner tort, estiment qu'un artiste doit s'occuper de son art et emploie plus utilement son temps en produisant des œuvres qu'en donnant son avis sur celles des autres. » Il eût été prudent, de la part de C. Saint-Saëns, de se maintenir dans cette sage réserve.

Et, pour faire pendant à ces pages sévères, voici des vers que le maître a adressés à Mlle Bréval, de l'Opéra, qui chanta aux fêtes d'Orange une nouvelle composition de lui, l'hymne *Pallas-Athéné*, sur une poésie de J.-L. Croze :

Vierge guerrière ou Muse aux strophes étoilées,
Casque en tête, ou le front ceint du bandeau de lin,
A l'art que nous aimons vos notes d'or mêlées
S'impriment dans nos cœurs, comme sur le vélin
Des missels, en couleurs vives que rien n'altère,
Brillent les saints du ciel et les fleurs de la terre.
Quand vous avez paru, si belle que Vénus,
En vous voyant, aurait envié vos bras nus,
Avançant à pas lents sur ce théâtre antique
Au rythme harmonieux qui cadençait vos pas,
Dans les plis envolés de la chlamyde blanche,
Dans l'œil chargé d'éclairs, au contour de la hanche,
Nous avons reconnu la divine Pallas !

Ils sont galants MM. les membres de l'Institut!

HUGUES IMBERT.



Nous avons parlé, dans notre dernier numéro, du projet de M. Carvalho de confier la direction de son orchestre non plus, à un seul chef, mais à trois chefs pourvus d'une égale autorité.

Interviewé à ce sujet par un de nos confrères du *Matin,* M. Carvalho lui a expliqué que son projet avait un double but. « Un théâtre subventionné est une sorte de musée, a-t-il dit, où les chefs-d'œuvre doivent être conservés avec le respect absolu qu'ils méritent, et le répertoire de l'Opéra-Comique est tellement abondant et varié qu'il excède les forces d'un maître unique, quelle que soit sa valeur. En partageant la direction des ouvrages anciens et nouveaux entre trois chefs d'orchestre, j'assure à la fois la perfection continue de l'exécution et j'allège la tâche de chacun ».

M. Carvalho respectera d'ailleurs les droits acquis. M. Danbé conservera sa situation intacte à tous les points de vue. Divers noms ont été cités pour les postes à créer. Sur ce point, les choses ne paraissent pas encore aussi avancées qu'on l'avait affirmé. M. Carvalho a démenti qu'il fût déjà entré en pourparlers avec qui que ce soit ou qu'il eût pris le moindre engagement.



Nous avons annoncé que M. Félix Mottl, chef d'orchestre de Carlsruhe, doit diriger à Paris une série de représentations d'œuvres exclusivement empruntées au répertoire de Berlioz et de Wagner : la *Prise de Troie*, les *Troyens à Carthage*, *Benvenuto Cellini* seront successivement, représentés, du 15 mars au 15 avril prochain, sur la scène de la Gaîté, selon toute apparence. Chacune de ces pièces ne serait donnée que deux fois, quel qu'en ait été le succès auprès du public. Tel est du moins le projet auquel se rattache la venue de M. Mottl à Paris. Pour le moment, on n'attend plus que la ratification par M. Mottl des engagements qui lui ont été fournis par M. Lenormand.

Ajoutons que si cette tentative réussit, il y aurait en 1896, sous la direction de M. Mottl, des exécutions de la *Tétralogie*, des *Maîtres Chanteurs* et de *Tristan et Iseult*, au théâtre de la Gaîté.



A l'Opéra, dès le retour de M. Maurel à Paris, c'est-à-dire dans peu de jours, on commencera les répétitions de l'*Otello* de Verdi, dont les décors sont sur le point d'être terminés. On passera sûrement avant le 15 octobre.



L'*Art Musical* publie, en ce moment, de charmants croquis d'artistes du chant (Mmes Galli-Marié, Rose Caron, Christine Nilsson), dus à la plume de M. Henri de Curzon (Kreisler).



Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué... M. Carvalho vient encore d'en faire l'expérience à ses dépens, naturellement.

Il s'était trop hâté de parler des représentations de Mme Melba, pour cette saison.

On avait annoncé l'engagement de l'éminente

cantatrice à l'Opéra-Comique, et c'est en Amérique qu'elle se fera entendre.

Oh! les amis trop zélés!



On vient de distribuer d'une façon définitive, à l'Opéra, les rôles de la *Montagne noire*, l'opéra dont Mme Augusta Holmès a écrit le poème et la musique. Les rôles d'hommes ne seront pas tenus par MM. Delmas et Saléza, ainsi que cela avait été dit primitivement, mais bien par MM. Renaud et Alvarez. L'interprétation féminine est confiée à Mmes Bréval et Héglon.

La *Montagne noire* va être mise immédiatement à l'étude et passera après *Otello*.

Esquissons rapidement le sujet de la pièce :

L'action se passe au Monténégro. Deux frères d'armes se sont juré une amitié éternelle, serment de dévouement et de fidélité un peu semblable à celui qu'échangent encore nos matelots. Un des deux amis s'éprend néanmoins d'une drôlesse, mal gré les avis et les supplications de son compagnon. Celui-ci, enfin, désespérant de ramener le parjure dans la bonne voie, finit par le tuer, tout en faisant croire qu'il est mort dans un combat.



Mlle Adams, une jeune Américaine que certains auditeurs privilégiés croient appelée au plus bel avenir, débutera le mois prochain, à l'Opéra, dans *Roméo et Juliette*.

M. Fournets, après plusieurs semaines de congé, a fait sa rentrée, dans *Roméo et Juliette*.



A l'Opéra-Comique, on annonce l'engagement de Mme Saville, la charmante cantatrice autrichienne qui fit, il y a deux ans, une courte apparition au théâtre de la Monnaie et qui, depuis, a chanté avec succès à Saint Pétersbourg et à Londres. Mme Saville est engagée spécialement pour chanter le rôle de Virginie lors de la reprise de *Paul et Virginie*.



Un concours pour les places de violon alto et violoncelle, vacantes aux concerts Lamoureux, aura lieu le 1er octobre Les inscriptions sont reçues à l'administration, 62, rue Saint-Lazare, de trois heures à cinq heures.



BRUXELLES

Continuation des débuts au théâtre de la Monnaie.

Cette semaine, c'était le tour de Mme Cossira, qui a montré quelque témérité à se produire dans le rôle d'Ortrude de *Lohengrin*. Il lui faudrait, pour y réussir, bien des qualités qu'elle ne posssède encore qu'à un degré peu prononcé; et son exécution a laissé sensiblement à désirer sous de multiples rapports. La voix a quelques belles notes, quoique artificielles, dans le grave; mais le haut registre est d'un timbre peu distingué, sans assiette et sans assurance, ce qui imprime aux moindres notes tenues un chevrotement dont le style wagnérien s'accommode assez mal; la musicienne n'a guère l'oreille exercée, et, comme le son, le geste manque souvent de justesse.

Malgré ces quelques défauts, la belle stature de Mme Cossira lui vaut de « tenir » la scène avec une certaine autorité, qu'on préférerait sans doute pouvoir attribuer à ses qualités d'artiste lyrique. Il y a là une compensation. Peut-être les « habitués » du théâtre de la Monnaie voudront-ils bien s'en contenter; mais ce ne saurait être le rôle de la critique.

Inutile de dire qu'on a fort regretté l'absence de Mlle Wolf, qui avait fait du personnage d'Ortrude l'un de ses meilleurs rôles.

Les autres rôles ont conservé leurs interprètes de l'an dernier. Parmi eux, M. Seguin, que le repos des vacances a mis particulièrement en voix, mérite seul de complets éloges. Mlle Tanésy donne du rôle d'Elsa une exécution musicale soignée, dont nous avons dit précédemment tout le mérite; mais elle n'y met aucune émotion, et l'héroïne de Wagner, ainsi représentée, n'a ni physionomie, ni caractère propres.

Quant à M. Cossira, les représentations de M. Van Dyck, qui marquèrent d'un si vif éclat la fin de la saison dernière, n'ont pu, vous le pensez, nous faire trouver meilleure une exécution qui confond le chevalier au Cygne avec le plus banal des héros de grand opéra.

D'aucuns espéraient revoir *Lohengrin* avec une mise en scène renouvelée, inspirée des précieux enseignements qu'on a pu recueillir à Bayreuth, cet été. Il n'en est rien. Effets de lumière et mouvements de foules (le mot « mouvements » est ici bien impropre!) sont demeurés conformes aux traditions, c'est-à-dire contraires au plus élémentaire bon sens. Il y avait cependant là une artistique et facile expérience à tenter.

J. Br.



La réouverture des cours de l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek, sous la direction de M. G. Huberti, est fixée au lundi 1er octobre.

Le programme d'enseignement comprend le solfège, l'harmonie, le chant individuel et le chant d'ensemble. Tous les cours sont gratuits.

L'inscription des élèves aura lieu tous les jours, à partir du 26 septembre courant :

Pour les jeunes filles, de 5 à 6 heures du soir, rue Royale Sainte-Marie, 152, à Schaerbeek ;

Pour les jeunes garçons, de 6 1/2 à 7 1/2 heures du soir, rue Traversière, 15, à Saint-Josse-ten-Noode ;

Pour les adultes (*hommes*), de 8 1/2 à 9 1/2 heures du soir, rue Traversière, 15.

CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — Le tournoi musical des deux Opéras-Néerlandais a commencé. MM. Van der Linden et de Groot ont ouvert les portes de leurs salles respectives. Le premier donne des représentations au nouveau Théâtre-Communal; M. de Groot a fait construire, en moins de six mois, une nouvelle salle de théâtre au palais de l'Industrie. Cette salle, sans avoir à beaucoup près l'importance de celle du Théâtre-Communal, est fort coquette et très confortablement aménagée; elle contient vingt-quatre loges dont chacune possède un petit boudoir orné d'une glace pour les dames. Tout le théâtre est éclairé à la lumière électrique. Pour les débuts de sa nouvelle troupe, M. de Groot nous a donné *Hamlet* de Thomas, avec M. Maurice de Vries, le baryton bien connu, et le ténor Schmier, un chanteur routiné. Les autres artistes ne dépassent guère la médiocrité ; ni Mlle Vermeeren, ni Mlle de la Mar (une ancienne pensionnaire de S. M. Guillaume III) n'ont été à la hauteur de leurs rôles. Même chez M. Maurice de Vries, il y a une exagération de sentiment et un abus de chevrottement qui finissent par fatiguer. Les chœurs et l'orchestre ont laissé beaucoup à désirer; mais comme le nouveau *capelmeister*, M. de la Fuente, est un chef d'orchestre qui a l'expérience du théâtre, il est à présumer qu'avec le temps le tout sera mis à point. Un enthousiasme plus bruyant que motivé a accueilli cette première inaugurale. Il y a eu profusion de couronnes et de fleurs. Personne n'a été pris à ce vieux jeu.

L'Opéra-Néerlandais dirigé par M. Van der Linden, nous a donné de meilleures promesses d'avenir. On a ouvert avec le *Rienzi* de Wagner, dont l'exécution a dépassé de beaucoup mon attente. Je dois féliciter sincèrement le nouveau directeur, qui a prouvé, dès le début, qu'il prenait sa tâche au sérieux. Ce qui a frappé tout d'abord, ce sont les ensembles et l'excellence des chœurs. Ceux-ci ont chanté les pages les plus difficiles de *Rienzi* avec une sûreté et un entrain inconnus dans les annales théâtrales d'Amsterdam. Certes, il y a encore loin, très loin même, de la perfection unique et incomparable des exécutions de Bayreuth, de cette perfection des *détails* que l'on ne rencontre que là, où rien n'échappe à l'attention d'une régie pour qui le moindre détail a une importance, où les chœurs ne se contentent pas de chanter, où ils sentent qu'ils ont un *rôle* à remplir; mais, enfin, quand on ne peut pas avoir ce que l'on aime, il faut aimer ce que l'on a, et se contenter de constater le progrès immense que M. Van der Linden a fait faire à nos exécutants. Le début de Mlle Kempees (Adriano), qui vient de terminer ses études au Conservatoire de Bruxelles, avait éveillé une grande curiosité. Je me hâte de vous dire que Mlle Kempees, malgré son inexpérience scénique, a été fort bien accueillie et qu'elle m'a paru promettre beaucoup pour l'avenir. Le ténor Pauwels a très bien chanté le rôle de Rienzi et Mme Dirks-Van de Weghe a eu de bons moments dans celui d'Irène. Mais ce qui forme le point noir, la dissonance traditionnelle des représentations en Hollande, c'est l'abus ridicule des ovations, qui produisent toujours des effets contraire à celui qu'on avait espéré, et que l'on devrait limiter et réserver pour des cas extraordinaires.

Notre éminent chanteur M. Messchaert a contracté de nombreux engagements pour la saison prochaine en Allemagne et en Russie. M. Max Bruch vient de le prier de se charger du premier rôle d'une œuvre nouvelle qu'il est en train de composer. ED. DE H.

ANVERS. — EXPOSITION UNIVERSELLE. — M. Hlavac, professeur de musique à l'Université impériale de Saint-Pétersbourg, est venu nous donner quelques auditions de son « harmoni-piano ». Cet instrument est un piano à queue possédant une adaptation qui consiste en un jeu de petits marteaux légers et bien montés sur une barre, laquelle se place en-dessous des cordes et au delà des étouffoirs. La pédale qui fait agir ces marteaux est au pied, côté droit. M. Hlavac tire un excellent parti de son invention et se montre, du reste, très habile pianiste.

Sa fille, Mlle Hlavac, possède une voix de contralto d'une belle sonorité; malheureusement, l'émission nous en paraît bien défectueuse.

Entendu aux dites auditions un jeune violoncelliste au type étrange et dont le talent original a fait plaisir.

La présence de M. Hlavac nous a valu un nouveau concert symphonique russe, qui a eu lieu sous sa direction. Sans avoir l'attrait de la première audition qui, sous la prestigieuse direction de M. Winogradsky, avait laissé un souvenir ineffaçable, cette deuxième séance de musique russe n'a pourtant pas manqué d'intérêt. On y a entendu du Tschaïkowsky en petit, mais où la main du maître se trahit par des effets d'orchestration très typiques : *Elégie* pour instruments à cordes et *Marche miniature*.

Il y a également des choses curieuses dans la suite de ballet, la *Vestale* de Swanow; et le *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakow est une œuvre animée et de belle tenue.

Les auditions de piano continuent d'attirer un public sympathique. Chez Erard, une jeune pianiste anversoise, Mlle J. Mertens, s'est fait entendre avec succès, se faisant surtout remarquer par une interprétation élégante et animée d'œuvres de Liszt : *Waldesrauschen* et *Campanella.* Quelques jours plus tard, la jeune artiste est venue toucher les pianos Herz, montrant du tempérament dans l'exécution d'une *Etude* de Rubinstein et du *Carnaval* de Grieg

Une autre concitoyenne, Mme Leytens-Van den Berg, s'est fait entendre sur les pianos Blüthner. L'artiste, dont le talent est très apprécié chez nous, a détaillé d'une façon charmante l'étude de Henselt, *Si oiseau j'étais* et, de Grieg, *Printemps* et *Marche nuptiale.*

Les pianos Mand ont eu leur tour, touchés par Mlle L. Parens et son élève. Le toucher délicat de l'artiste lui a permis de bien rendre particulièrement les œuvres de Scarlatti. Sa jeune élève est certes à bonne école, mais ne devrait pas, à notre avis, se produire trop vite.

Puis la Kwartet-Kapel a organisé une séance à la section allemande (pianos Mand). Cette audition d'œuvres nationales avait attiré un public exceptionnel, venu pour applaudir la vaillante phalange. Au programme : Trio de J. Callaerts et Quatuor de A. Wilford, ainsi que des *Lieder* de Mesdagh et Waelput, que Mlle Eeckels, une jeune élève de notre Ecole de musique, a rendus avec un sentiment intime qui a beaucoup impressionné. MM. De Herdt, Dupon et Smit ont recueilli des bravos bien mérités, tant pour leur désintéressement à exécuter des œuvres nationales que pour le soin qu'ils ont mis à les interpréter d'une façon digne et correcte.

La première des fêtes qu'on organise au profit des victimes des tremblements de terre en Turquie, vient d'avoir lieu, sous forme d'un concert vocal. Si nous disons vocal, c'est que l'orchestre n'y a servi que d'intermède, tous les morceaux de chant, même les airs d'opéras qui sont du répertoire courant, ayant été accompagnés au piano. Dans l'immense salle des fêtes, l'effet a été assez maigre, malgré le talent des interprètes. On a beaucoup applaudi Mme Hervey, de l'Opéra, ainsi que Mlle Milcamps, dont la voix fraîche et cristalline a été fort remarquée. MM. Duzas et Van den Tooren ont également recueilli des bravos mérités.

On parle de nouveau du concert Mottl, avec le ténor Van Dyck, ainsi que d'un concert belge, qui serait dirigé par M. J. Blockx.

Nous souhaitons pouvoir prochainement annoncer officiellement ces deux fêtes, qui auraient un intérêt exceptionnel. A. W.

DRESDE. — A défaut du ténor Gudehus, tout le poids de la Trilogie est retombé sur M. Anthes. En tenant compte de son zèle et de ses bonnes intentions, il est certain que notre charmant ténor, très remarquable comme Turiddu et Pagliacci, ne peut réaliser l'idéal d'un héros wagnérien. Si parfois il a une juste idée du personnage complexe de Siegfried, il ne réussit pas à la fixer; tout à coup, son esprit flotte, il semble s'égarer pour ne se reconnaître qu'à la vue de la baguette du chef d'orchestre. Dans les scènes de la forge et du dragon, il a déployé une vivacité toute juvénile; mais, en face de Brünnhilde, son attitude est banale et la voix, trop lasse, ne supplée pas aux lacunes du jeu. Mme Malten est vraiment inspirée quand elle évoque la radieuse nature dont ses yeux ont été si longtemps privés. Son interprétation exaltante de l'admirable finale de *Siegfried* fusionne les deux œuvres : on pressent le *Crépuscule des dieux.* L'important et difficile rôle de Mime est, avec le David des *Maîtres-Chanteurs*, le triomphe de M. Hofmüller. Il en a fait, pour ainsi dire, sa spécialité. Cet artiste possède un rythme si ferme que, d'un seul trait, il caractérise son personnage. M. Perron cherche ordinairement le côté tragique de ses rôles; il n'a pas exprimé l'ironie amère du *Wanderer.* Quant à la voix de l'oiseau, que nous a fait entendre Mlle Wedekind, elle n'aurait pas, dans la réalité, le pouvoir de séduire et de guider un héros. Agile et sûre, mais sèche et sans charme, cette voix ne saurait produire aucune impression. M. le *Generalmusikdirector* Schuch conduisait l'orchestre; le prélude de violons qui annonce l'arrivée de Siegfried est céleste.

C'est Mlle Friedmann qui ouvre la série des concerts de la saison. Son programme se compose de l'air de Mozart, *il Re pastore*, et de divers *Lieder.* A la fin du mois, elle part pour l'Amérique. Dès le commencement d'octobre, nous aurons Mme Lilli Lehmann, dont le nom seul exerce une attraction irrésistible. Les soirées du trio Margarethe Stern ne commencent qu'en novembre; notre éminente pianiste donnera en Suède, pendant le mois d'octobre, plusieurs concerts avec une cantatrice du pays.

Un anniversaire comme il s'en voit rarement est celui du professeur Joseph-Ferdinand Bernard, l'extraordinaire fort ténor dont vous avez signalé les prouesses vocales. Bernard habite Paris, mais il a des élèves dans toutes les parties du monde. Ici l'enthousiasme est grand pour sa *Gymnastique pulmonaire.* La presse allemande lui a consacré des articles en tête desquels il faut citer l'étude du professeur L. Montchal, intitulée la *Voix et la Respiration*, traduite et reproduite dès son apparition. C'est le 13 septembre que les admirateurs de J.-F. Bernard ont célébré le soixante-douzième anniversaire de ce vaillant artiste, dont les travaux furent l'objet d'emprunts trop bien dissimulés. Que ces lignes lui portent l'expression de notre sympathie! ALTON.

LONDRES. — Quel est donc celui qui se lassera le premier : le musicien, ou bien ce bon public que mille artistes se disputent le plus souvent pour son malheur, rarement pour son délassement et toujours pour ses beaux écus sonnants? La *season* est à peine terminée que l'on annonce déjà des concerts aux quatre coins de Londres. On se dispute les Halls et MM. Vert, Daniel Mayer et Curtius-Schulz ne peuvent suffire à la demande.

Mais laissons là, ces chercheurs avides de réclames et d'articulets bienveillants, et occupons-nous de ceux qui se disputent les succès mérités.

Le pianiste Arthur De Greef est attendu incessamment ici. Paderewski, avant d'entreprendre sa grande tournée en Amérique, aurait aussi l'intention, paraît-il, de se produire dans quelques récitals devant les habitués du Saint-James Hall.

Adelina Patti se fera entendre dans son répertoire « wagnérien » (qualificatif qui sert de coup de tam-tam pour agir sur la foule), à l'Albert Hall, le 26 du mois prochain. Joseph Hollman, ce jeune pianiste qui a remporté un si juste succès en juin dernier, à peine remis d'une indisposition assez grave, ne veut pas laisser toute la tâche à ses aînés dans l'art de toucher le piano, et annonce, à son tour, une série de récitals.

Quant aux *Thursday concerts* pour la saison 94-95, les listes de souscription se couvrent activement et comprendront six séances consacrées à différents auteurs dans l'ordre suivant : Dr A.-C. Mackensie (au moins les Anglais soutiennent-ils leur compositeur), Schubert, Schumann, Dr Hubert Parry, Beethoven et Mendelssohn.

Les artistes suivants prêteront leur concours : MM. W. Nicholl, Hans A. Brousil, Otto Peiniger, Septimus Webbe, Miss Esther Palliser, Mme Fanny Moody, M. Ch. Manners, Miss Louise Philipps, M. Arthur Oswald, Miss Mary Carmichael, M. A.-E. Godfrey.

Ysaye se fera entendre au Crystal Palace, mais la date n'est point fixée.

A peine rentré de New-York, sir Augustus, l'infatigable, est parti pour Blackpool, où il a donné, avec toute sa troupe composée de cent vingt-cinq personnes, *Falstaff*, la *Navarraise*, les *Maîtres Chanteurs*, *Lohengrin*, les *Huguenots*, *Faust*, *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*. Voilà qui n'est pas mal pour une saison d'automne, en province !

Entretemps, l'extravagant impresario prépare, avec l'aide de MM. Hamilton et Cecil Raleigh, un mélodrame sportif à grand spectacle, qui sera donné au Drury-Lane. Au moins, c'est du nouveau, un drame se déroulant au milieu des sables du Derby. Pourquoi ne pas avoir fait précéder ce titre ronflant d'un *Up to data* classique.

Au Lyric, *Little Christopher Colombus*, une excellente opérette en deux actes de MM. Geo R. Sims et Cecil Raleigh, musique de Ivan Caryll, a atteint et dépassé la deux centième.

Le sujet est suffisamment banal pour être passé sous silence, mais heureusement relevé par de charmants motifs musicaux sans prétention et renfermant de nombreuses qualités. Ivan Caryll n'en est pas à son premier pas, et cependant ses idées sont jeunes, ses phrases, sans être torturées, sont empreintes d'un cachet personnel de bonhomie et de gaieté. Au second acte, une sérénade ou, pour mieux dire, une complainte à la Yankee, est devenue bien vite populaire, et plaît beaucoup lorsqu'elle est chantée par Miss Florence Saint-John, cette ancienne pensionnaire du Gaiety. Mabel Love fait une jolie et gentille Pepita. Les costumes, pris séparément, sont des chefs-d'œuvre de bon goût et d'élégance, dûs au crayon de l'excellent dessinateur M. Edel.

Au Vaudeville, *the New Boy* semble tenir l'affiche depuis assez longtemps. Vaudeville anglais; c'est tout dire. Les artistes sont bons, et c'est grâce à MM. A. Helmore, Beauchamp, Miss Gladys Homfrey et, surtout, à M. Sydney Warden, incomparable dans ses imitations du français à Londres, que l'on passe sur les situations les plus invraisemblables.

NOUVELLES DIVERSES

Plaignons les critiques musicaux de Berlin. Nous ne sommes encore qu'au mois de septembre, et déjà ils savent qu'ils auront à rendre compte de *huit cents* concerts ! Car tel est le chiffre des auditions musicales annoncées dès à présent dans la capitale de l'Empire.

C'est effrayant !

Sans parler des exécutions orchestrales qui seront au nombre d'une centaine au moins, ni des séances de musique de chambre de Joachim et du trio Barth, qui occupent un nombre déterminé de soirées, citons les noms de quelques-uns des solistes, qui dès à présent, ont fait connaître leur intention de se faire entendre à Berlin dans des séances particulières. Voici quelques pianistes de renom : Eugène d'Albert et sa femme, Mme Teresa Careno; Mme Goldschmidt (Berthe Marx), qui annonce huit séances de piano; Maurice Rosenthal, l'homme qui joue en tierce les études de Chopin; Mlle Clara Janizewska, dont les débuts, l'année dernière, ont été très remarqués; la petite Céleste Painparé; Mlle Fanny Davies, une pianiste anglaise très réputée; enfin, le petit Raoul Koszalski, qui fera entendre, outre plusieurs

pièces pour piano, une ouverture de sa composition; Joseph Hoffmann, l'autre enfant prodige devenu homme.

Il y aura aussi une cinquantaine de violonistes : le Viennois Willy Burmeister; le Francfortois Heermann; le Russe Gregorowitch; le petit Bronislaw Hubermann; le violoncelliste belge Cornelis Liégeois.

Les chanteurs et cantatrices forment naturellement légion : nommons les plus célèbres d'entre eux et elles : Lilli Lehmann, Mme Henschel, Mme Joachim, Mme Lilian Sanderson, le ténor anglais Ben Davies, le ténor Von zur Mühlen, etc.

Le tout sans parler des concerts de bienfaisance, dont deux seulement sont annoncés : un concert-soirée du quatuor Joachim, au bénéfice du monument Haydn-Mozart-Beethoven, la grande Trinité; l'autre, au bénéfice de la caisse des pensions des artistes musiciens. Dans une matinée à l'Opéra, on entendra, pour la première fois en public, le fameux *Chant à Aegir*, composé par l'empereur.

M. Henri Neumann, du *Berliner Tagblatt*, à qui nous empruntons ces renseignements, nous apprend encore que le Cœcilienverein met à l'étude les *Béatitudes* de César Franck.

Le Gesangverein de Stern prépare l'*Ode à sainte Cécile* de Hændel, avec Mme Marcella Sembrich dans la partie de soprano.

Le Wagnerverein, comme nous l'avons déjà annoncé, donnera quatre concerts, dont l'un sous la direction de Siegfried Wagner.

Si, après cela, les Berlinois n'ont pas l'horreur de la musique, c'est que vraiment ils ne sont pas faits pour la comprendre,... la vraie, s'entend.

Une société pour l'achat du Musée Wagner de M. Œsterlein vient de se constituer à Leipzig, sous la présidence de M. Richard Pohl. Le but de cette société est de réunir une somme de 90,000 mark, que M. Œsterlein demande pour céder sa collection d'objets, de manuscrits, de lettres, de portraits, etc., relatifs à Wagner, qui forment son musée. Actuellement, le tiers seulement de cette somme est souscrit. La question de savoir où le musée sera installé n'est pas encore résolue. A Weimar, un particulier a offert un immeuble pour l'abriter, mais la société préférerait Leipzig, comme ville natale du maître. On sait que M. Œsterlein a donné, à la Société pour l'achat de son musée, un droit de préférence qui expirera à la fin de 1895. Il faut donc qu'on se hâte, si l'on veut que la collection extrêmement précieuse réunie par M. Œsterlein ne soit pas dispersée aux enchères. Pour l'histoire de la vie et des œuvres du maître, il y a là réunis un ensemble de documents d'une inappréciable valeur. Les wagnériens de l'étranger ne s'intéresseront-ils pas à cette œuvre ?

Nous leur adressons un appel pressant.

Les souscriptions peuvent être adressées à M. Rudolph Gœtze, secrétaire de la Société du Musée-Wagner, Carlstrasse, 7. I, à Leipzig.

Les Etats-Unis vont faire, cet hiver, connaissance avec les deux plus célèbres violonistes actuels, César Thomson et Eugène Ysaye. M. Thomson est attendu à New-York dans les premiers jours d'octobre et se fera entendre au Concert philharmonique dans le premier concerto de Bruch et la grande fantaisie pour violon et orchestre de Paganini. Il visitera ensuite Boston et d'autres villes.

Eugène Ysaye commencera sa tournée un peu plus tard, en novembre. Elle ne comprend pas moins de quarante concerts dans une vingtaine de villes différentes. Il fera aussi sa *first appearing* à la Philharmonic Society, le 16 novembre.

Si nous n'y prenons garde, l'Amérique nous les enlèvera tous, les uns après les autres.

Antoine Dvorack, le compositeur tchèque qui dirige le Conservatoire de Chicago, travaille, en ce moment, à un grand opéra tiré du *Hiawatha* de Longfellow.

L'ouvrage sera chanté d'abord en anglais. Les journaux américains assurent que M. Dvorack s'est inspiré, dans cet ouvrage, des chants nationaux des Indiens, qu'il a passé de longues heures à écouter chez Buffalo-Bill.

Est-ce une réclame pour *Hiawatha* ou pour Buffalo-Bill ? Pour tous les deux, probablement.

L'illustre capellmeister viennois Hans Richter dirigera, cette année, du 2 au 5 octobre, le festival de musique de Birmingham. On entendra à ce festival le *Te Deum* de Berlioz, sous la direction de Richter, l'oratorio *Saul* de Parry, le *Messie* de Hændel, le *Stabat Mater* de Palestrina, l'*Elie* de Mendelssohn, la 9e Symphonie de Beethoven, la Symphonie en *ré* dièse de Mozart, le *Chant du Destin* et une symphonie de Brahms; enfin des fragments de Wagner (Richter).

Les journaux de Spa nous apportent des articles très élogieux sur une ouverture symphonique, *Prélude de Sémélé*, de M. Paul Litta, qui a été exécuté, sous la direction de

M. Jules Lecocq, à l'un des derniers concerts d'orchestre du Casino. M. Litta, le jeune pianiste italo-bruxellois bien connu, présent à l'exécution de son œuvre, a été rappelé par le public.

Notons, au même concert, l'exécution de la *Feest-Ouverture* de M. Joseph Mertens, et, dans un concert précédent, l'exécution de la suite tirée du ballet de *Milenka* de Jan Blockx. Très beau succès pour l'une et l'autre. Louons M. J. Lecocq de l'intérêt qu'il porte aux compositeurs belges.

La millième représentation de *Faust* à l'Opéra de Paris, est prochaine. La 992e a eu lieu hier samedi. Il est question de commémorer cet événement par une grande fête musicale à l'Académie nationale de musique, qui aurait lieu après la première d'*Otello*.

Le chef-d'œuvre de Gounod fut représenté pour la première fois, au Théâtre-Lyrique, le 19 mars 1859. Il lui aura donc fallu un peu plus de trente-cinq ans pour arriver à la millième. Il serait question de décorer Mme Miolan-Carvalho, à cette occasion.

Nous avons reçu de M. Arthur Coquard la somme de cent cinquante francs pour la souscription au monument de César Franck, à Liége. Cette somme représente les souscriptions recueillies parmi les professeurs, élèves et administrateurs de l'Institution des jeunes aveugles de Paris. Nous la faisons parvenir au comité Franck, à Liége.

La Société des compositeurs de musique met au concours pour l'année 1895 :

1° Un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. — Prix unique de 400 francs, offert par la Société;

(Les parties séparées devront être jointes au manuscrit.)

2° Une œuvre symphonique développée pour piano et orchestre. — Prix unique de 500 francs. (Fondation Pleyel-Wolff);

3° Une scène pour une voix, avec accompagnement de piano. — Prix unique de 200 francs, reliquat du prix de 500 francs offert en 1893 par M. Ernest Lamy, et dont une partie a été distribuée à titre de prime attachée à deux mentions honorables.

On devra faire parvenir les manuscrits, avant le 31 décembre 1894, à M. Weckerlin, archiviste, au siège de la Société, 22, rue Rochechouart, maison Pleyel, Wolff et Cie, de Paris.

BIBLIOGRAPHIE

Vient de paraître à la Librairie de l'Art indépendant, 11, rue de la Chaussée d'Antin (Paris) : *Apparition*, poème de Stéphane Mallarmé, avec adaptation musicale d'Edmond Bailly.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Berlin, le 9 septembre, le Dr Helmholtz, célèbre physicien et physiologiste, dont le nom se rattache à la musique par l'un de ses ouvrages, qui est en même temps l'un des chefs-d'œuvre de la littérature scientifique moderne : *la Théorie de la sensation des sons*. Aucun musicien ne devrait ignorer ce livre classique, qui a une importance capitale pour toute la théorie de la musique, qu'il a définitivement assise sur des bases scientifiques. Les découvertes de Helmholtz ont été importantes, surtout pour la connaissance des organes de la voix et des organes de l'ouïe.

Fils de son temps, Helmholtz ne s'est pas enfermé dans une science hautaine et inaccessible

au vulgaire : il a compris que le premier devoir du savant était, après avoir établi les lois des phénomènes dans toute leur rigueur scientifique, de les mettre à la portée de toutes les intelligences. C'est ainsi qu'il publia ses *Leçons scientifiques populaires*, qui sont devenues la bible scientifique de toute une génération.

C'est dans la même intention qu'il a donné successivement le *Son et la Musique*, les *Causes physiologiques de l'harmonie musicale* et l'*Optique de la peinture*.

Tout artiste qui réfléchit, peintre, musicien, acteur, trouvera chez Helmholtz des conseils qui lui seront d'un grand secours dans l'exercice de son art

Helmholtz est mort à l'âge de soixante-treize ans

— A Paris, le 13 septembre, Emmanuel Chabrier, né à Ambert (Puy de-Dôme), en 1842, compositeur français. (Voir sa notice biographique en tête du présent numéro.)

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA. — Du 9 au 16 septembre : Falstaft et Carnaval. Les Nibelungen. La Walkyrie. L'Enlèvement au Sérail et Cavalleria rusticana. Siegfried. La Fiancée vendue et Noces slaves. Gœtterdæmmerung. Falstaff et Carnaval. Mara, Pagliacci et Puppenfee.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Orphée. Mireille. Lohengrin. Orphée Mireille. Lohengrin. Mardi, reprise de la Traviata, avec Mlle Simonnet. Werther. Mireille. Faust. — Au premier jour, le Prophète, pour les débuts de M. Casset.

THÉATRE DES GALERIES — Le Tour du monde en 80 jours.

ALCAZAR ROYAL. – Lundi, première de Madame s'enchaîne

EMPIRE-PALACE – Spectacle-concert.

Dresde

OPÉRA. — Du 9 au 16 septembre : Le Crépuscule des

dieux. La Fille du régiment. Faust. Hamlet. Lohengrin.

Paris

Opéra. — Du 10 au 15 septembre : La Walkyrie. Samson et Dalila et La Maladetta. Lohengrin. Faust.

Opéra-Comique. — Du 10 au 15 septembre : Carmen. Falstaff. Mignon Mireille et Cavalleria rusticana. Falstaff. Manon.

Vienne

Opéra. — Du 9 au 17 septembre : Tannhæuser. I Pagliacci. Sylvia L'Africaine La Rose de Pontevedra et Puppenfee. La légende dorée. Werther. Les Joyeuses Commère de Windsor. Lohengrin. I Pagliacci et Barschenliebe

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 23 Septembre 1894 — NUMÉRO 39

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir.—A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit.— A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski.—A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin.— A Montréal : La Montagne, éditeur, rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.



PIANOS
LES PLUS EN VOGUE
RUE KEYENVELD 42
& RUE ROYALE 92
BRUXELLES
BERDEN
VENTE, LOCATION, ÉCHANGE,
RÉPARATIONS, ACCORDS.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 39. 23 Septembre 1894.



LETTRES DE RICHARD WAGNER

A

AUGUSTE RŒCKEL

(Traduites par M. Kufferath)





Les lettres de Richard Wagner à son ami Auguste Rœckel dont nous publions aujourd'hui la traduction ont été mises au jour tout récemment en Allemagne, avec l'autorisation de Mme Cosima Wagner, par Mme Marie Lipsius (La Mara).

Elles forment le complément de la correspondance échangée entre Wagner et Liszt, et sont particulièrement intéressantes par les excursions philosophiques auxquelles s'abandonne l'auteur en écrivant à l'ami qui avait été son collègue à l'Opéra de Dresde, et qui fut compromis avec lui dans l'insurrection de Dresde en 1849.

La première lettre du recueil est datée de 1851, la dernière de 1865. Cette correspondance s'étend ainsi sur la période la plus active et la plus mouvementée de la vie de l'auteur de *Parsifal,* et elle nous apporte, par là même, des éclaircissements psychologiques du plus haut intérêt sur son œuvre capitale, l'*Anneau du Nibelung*.

Auguste Rœckel, à qui ces lettres sont adressées, était — ainsi nous l'apprend l'éditeur allemand, — le fils aîné de ce Joseph-Auguste Rœckel qui fut en relations avec Beethoven. Destiné par ses parents à la carrière diplomatique, Joseph-Auguste Rœckel avait un jour découvert qu'il possédait une bonne voix de ténor, et, disant adieu au droit international, s'était consacré à la scène. C'est ainsi qu'engagé au théâtre *An der Wien,* à Vienne, il chanta au mois de mars 1806, le rôle de Florestan dans *Fidelio,* lors de la reprise de cet ouvrage, qui n'avait eu qu'un succès éphémère en 1805. Ce fut aussi Joseph-Auguste Rœckel qui, plus tard, de 1829 à 1835, fit diverses apparitions en France et en Angleterre avec des troupes interprétant les chefs-d'œuvre de Mozart et le *Fidelio* de Beethoven. Parmi les artistes de ces troupes figuraient la Schrœder-Devrient, la Wild, Hainziger et le chef d'orchestre Jean-Népomucène Hummel, devenu célèbre depuis comme pédagogue musical.

Son fils Auguste, né le 1er décembre 1814, à Gratz, en Styrie, l'accompagna tout enfant dans ses pérégrinations et séjourna ainsi en France à l'époque de la révolution de Juillet. L'adolescent s'enflamma pour les idées et les aspirations politiques du temps, et, dans sa jeune intelligence, s'établirent des comparaisons peu favorables entre l'Allemagne d'alors, amoindrie à l'extérieur, déchirée au dedans, n'ayant ni unité, ni liberté, et la France et l'Angleterre à l'apogée de leur prospérité. Aussi, conçut-il une vive admiration pour Lafayette, Lafitte et Marrast, avec lesquels il paraît qu'il fut en relations directes, malgré sa jeunesse. Deux ans plus tard encore, en 1832, le hasard voulut qu'il se trouvât avec son père à Londres, au moment du grand mouvement en faveur de la Réforme.

Ces circonstances expliquent et la tendance de son esprit et les aspirations qui devaient plus tard faire de lui l'un des acteurs des événements révolutionnaires en Saxe. Il devait malheureusement payer de treize ans de captivité sa participation à ce mouvement.

Auguste Rœckel était revenu en Allemagne en 1838 et s'était établi tout d'abord à Weimar, pour y achever son éducation musicale sous la direction de son oncle Jean-Népomucène Hummel. Il fut, peu après, nommé directeur de musique et épousa la fille de F. Lortzing, frère du compositeur.

Le théâtre l'attirait; il écrivit un opéra intitulé *Farinelli*, qu'il envoya, à l'examen, à l'intendance des théâtres royaux de Saxe, à Dresde. Cet envoi lui valut le poste de directeur de musique à l'Opéra de la Cour, et il en prit possession l'année même où Richard Wagner venait d'être appelé aux fonctions de second chef d'orchestre. De là datent leurs relations. La communauté d'aspirations et de sentiments ne tarda pas à établir entre les deux artistes une cordiale intimité.

Wagner rappelle même (Communication à ses amis, *Gesam. Schriften,* IV, 370) qu'à la fin de son séjour à Dresde, dans l'état d'esprit où l'avait placé la contradiction profonde entre ses aspirations d'artiste et les nécessités de sa situation officielle, il avait renoncé à tout espèce de commerce avec son entourage, à l'exception du seul Auguste Rœckel. Et il raconte, à ce propos, que la sympathie de cet ami allait si loin que Rœckel avait cru devoir spontanément renoncer à sa propre carrière d'artiste, dire adieu à la composition et au théâtre, pour s'absorber plus complètement en Wagner, pour qui son admiration était sans bornes.

Depuis ce moment jusqu'au jour où le peuple se souleva, en mai 1849, Rœckel s'était consacré de plus en plus activement, par la parole et la plume, à la propagande des idées du parti démocratique. Compromis dans les événements de 1849, il fut, après la répression par les armées du roi de Prusse, condamné à mort avec Bakounine et Heubner ; mais sa peine fut ensuite commuée en celle de l'emprisonnement à vie. Pendant treize années, il fut enfermé dans la prison de Waldheim. C'est à cette prison que Wagner lui adressa les sept premières lettres du présent recueil.

Plusieurs fois, le nom de Rœckel revient aussi dans la correspondance de Wagner avec Liszt et avec Uhlig, où il l'appelle toujours « son pauvre ami ». Dans une lettre de 1857 à Liszt, il prie celui-ci d'envoyer à Rœckel la partition du *Rheingold* et ses propres poèmes symphoniques. « C'est un homme vraiment intelligent, lui dit-il, et je le sais volontiers parmi ceux qui s'occupent de mes travaux. Cet envoi lui fera plaisir; je devine, à ses dernières lettres, qu'à la longue sa captivité commence à lui peser. Certainement tu accroîtrais considérablement sa joie en lui adressant en même temps tes *poèmes symphoniques*, sur lesquels j'ai appelé son attention à plusieurs reprises, ce qui l'a rendu très curieux d'en connaître quelque chose.

Dans une lettre à Uhlig, il écrivait ceci :

« Le sort de Heubner, Bakounine et Rœckel me peine beaucoup. De tels hommes n'eussent pas dû être faits prisonniers! Mais ne parlons pas de cela! A leur égard, on ne peut avoir une appréciation équitable et juste qu'en considérant le moment présent sous son aspect grandiose : malheur à celui qui a cru devoir agir selon la hauteur de ses sentiments et dont les actes seront ensuite soumis au jugement de.... la police! C'est une misère et une honte que nos temps seuls peuvent offrir ».

Le dernier des condamnés politiques de l'échauffourée de Dresde, Auguste Rœckel, ne fut rendu que le 10 janvier 1862 à la liberté et à sa famille. Celle-ci, dans l'entretemps, avait trouvé aide et protection auprès du frère du condamné, à Weimar. Après sa libération, Auguste Rœckel se consacra exclusivement à des travaux littéraires. Dans son livre *l'Insurrection saxonne et la prison de Waldheim,* livre effroyable, comme l'appelle Wagner dans une de ses lettres, il a raconté les lamentables épreuves de sa vie de prisonnier. En 1863, il devint rédacteur en chef du journal *la Réforme,* à Francfort. En 1866, il s'installa à Munich, mais il quitta bientôt cette ville pour aller diriger, à Vienne, le journal *la Petite Presse*. C'est là qu'en 1875, il fut frappé d'un coup d'apoplexie dont il ne devait pas se remettre. Il mourut à Pesth, chez son plus jeune fils, Richard, le

18 juin 1876, au moment même où Richard Wagner allait voir se réaliser le rêve artistique de toute sa vie par l'exécution de sa *Tétralogie des Nibelungen* sur le théâtre de Bayreuth.

Auguste Rœckel fut un noble esprit et un beau caractère. « C'était un homme doux, cultivé, humain, excellent », a dit de lui Franz Liszt. Ceux-là mêmes qui ne partageaient point ses idées n'en parlaient qu'avec respect. La dignité et la fermeté de son attitude pendant sa captivité lui avaient fait accorder des adoucissements qui étaient un hommage à ses vertus. Quant à ses amis et aux proches, tous l'entouraient d'une affection et d'une estime profondes. Il aura eu, avant de mourir, la satisfaction d'avoir vu réalisé, par d'autres voies, il est vrai, que celles qu'il avait suivies, l'idéal de sa jeunesse : l'Allemagne unifiée et forte.

I

Mon cher ami,

Il y a peu de jours seulement, j'ai appris avec certitude qu'il vous était permis, à toi et à tes compagnons d'infortune, de recevoir des lettres non seulement de parents, mais aussi d'amis, du moment que ces lettres ne touchent que des intérêts personnels ou, du moins, n'ont aucun rapport à la politique. Comme ce que j'ai à te communiquer n'a d'autre but d'abord que de t'exprimer la part intime et douloureuse que je prends à ton sort et ensuite de t'informer de ce que je deviens, j'ai pris la résolution de t'écrire. Avant tout, il m'importait d'être renseigné de la façon la plus précise sur l'état de ta santé. Or, par l'intermédiaire de ton médecin particulier, j'ai appris tout d'abord, ce qui m'a été extrêmement agréable, qu'il n'y avait rien de vrai dans le bruit qui a couru que ton insubordination t'avait fait retirer l'autorisation de t'occuper de travaux littéraires ; puis, que tu te portais aussi bien que possible dans les circonstances données et que ta fermeté était demeurée intacte. J'avoue que c'est seulement après avoir reçu ces nouvelles qu'il m'a été possible de t'écrire comme je le désirais.

Tu penses bien que, depuis notre séparation, j'ai toujours cherché avec la plus vive sympathie à savoir de tes nouvelles, et que, par tous les moyens en mon pouvoir je les ai obtenues. Il y a peu de temps, je me suis rencontré avec ta femme dans la même ville ; malheureusement, des circonstances singulières ont fait qu'il m'a été de toute impossibilité de lui rendre visite. Plus tard, j'ai appris que ton frère Edouard l'avait recueillie et qu'il l'entourait de soins vraiment fraternels. Je lui ait écrit récemment, mais n'ai pas reçu de réponse. Comme j'avais adressé la lettre au hasard à Bath, il ne l'aura vraisemblablement pas reçue ; je désirerais donc beaucoup avoir son adresse exacte. — Il me reste à souhaiter qu'en ce qui concerne ta femme et toi-même, il te soit permis de me donner bientôt les nouvelles les plus explicites ; j'attends ces nouvelles avec la plus vive impatience et avec une sympathie d'avance surexcitée. Pour le moment, je crois ne pouvoir mieux faire que de contenter l'intérêt que tu m'as toujours montré en te fournissant de courtes indications sur moi-même et sur ce qui m'est arrivé.

Pour les événements extérieurs, il me suffira de peu de mots. Après notre séparation, ou plutôt après la conclusion de la catastrophe pendant laquelle nous nous vîmes pour la dernière fois, je partis d'abord pour Paris ; mais là, tout me fit horreur, et particulièrement le monde artistique, bien que je n'eusse que de lointains rapports avec lui ; si bien qu'après un court séjour, je me détournai et me dirigeai vers la Suisse, où je trouvai rapidement à me faire, parmi les Suisses, à Zurich, un cercle d'amis dévoués, sincères et sympathisant avec moi. Ce beau pays alpin m'a ranimé singulièrement. J'espère que tu seras assez fort pour recevoir ces nouvelles sans tristesse dans ta captivité. Quand j'ai eu surmonté les pénibles impressions que m'avaient laissées les derniers événements, un présent insupportable et l'infortune de beaucoup de mes amis, mon sentiment vital individuel reparut avec toute sa chaleur dans la joie d'être délivré d'une situation pleine de contraintes et de contradictions irréductibles. Ce n'est pas à toi qu'il sera nécessaire de dire que j'ai considéré comme un grand bonheur pour moi d'avoir été débarrassé de mes fonctions de maître de chapelle à Dresde : là où tout se contrecarrait aussi absolument que mes aspirations d'homme et d'artiste et les occupations qui découlaient de ma situation,

un complet déchirement de ces liens pouvait seul apporter la délivrance. Seulement, il m'apparut alors qu'un rôle nullement secondaire m'était attribué : je dus me convaincre que j'étais le seul artiste qui eût, comme artiste, compris le mouvement du temps. J'ai publiquement, c'est-à-dire comme écrivain, fait connaître mes vues à ce sujet, — c'est-à-dire sur l'Art dans ses rapports avec la Vie. — Je n'ai pu savoir jusqu'à présent si l'on t'a permis de prendre connaissance de mes écrits. Le premier était une petite brochure, l'*Art et la Révolution*, dans laquelle je déniais les véritables qualités de l'art à tout ce qui passe aujourd'hui pour être de l'art. Dans un petit livre qui suivit, l'*Œuvre d'art de l'avenir*, je démontrai l'impuissance de l'Art moderne comme conséquence nécessaire de sa subdivision en différents arts distincts qui visent à représenter aujourd'hui tout l'art; et j'y opposai l'œuvre d'art de l'avenir, le seul art sincère, toujours parallèle à la vie et étroitement uni avec elle; je le montrai dans ses traits principaux, contradictoire absolument à l'art monumental et inspiré de la mode qui prévaut aujourd'hui.

Après l'achèvement de ce travail, je fus amené, — au début de 1850, — à retourner à Paris; dans l'intervalle, Liszt s'était extraordinairement occupé de moi; lui et tous mes autres amis ne voyaient d'avenir sérieux pour moi que sous les auspices d'un succès d'opéra à Paris. Le désespoir dans l'âme, je me fis effort à moi-même pour leur donner raison, je rédigeai un scenario et partis pour Paris. Cette fois, il s'en fallut de peu que cette épreuve me coûtât la vie : mon dégoût du monde artistique de Paris et l'horreur de la contrainte que je m'imposais prirent de telles proportions et m'affectèrent si violemment que je fus atteint d'une maladie nerveuse qui faillit me consumer et dont je ne me délivrai que par un acte violent, en prenant la résolution désespérée de tourner le dos à tous mes amis et de me réfugier dans le complet inconnu. J'appris à cette époque, — par l'intermédiaire d'un journal français, je me trouvais alors à Bordeaux, — que toi et Bakounine vous alliez être prochainement exécutés; je vous écrivis une lettre, espérant pouvoir vous dire encore un dernier adieu. Ce bruit ne tarda pas à être démenti, et ma lettre, que j'avais expédiée à Dresde pour qu'elle vous fût envoyée de là, fut naturellement retirée.

Cependant la sympathie et l'affectueuse intervention d'une famille me détournèrent de mes résolutions extrêmes. Cette famille, qui ne comprend guère que des femmes et qui a habité longtemps Dresde, doit être connue, — si je ne me trompe, — de ton frère; je lui dois énormément. Mais, avant tous, je dois aussi nommer Liszt : on ne saurait croire vraiment avec quelle affection et quel dévouement sans cesse en éveil cet homme s'est attaché à moi; tout ce qui en moi doit rester inaccessible à sa raison pure, il le recouvre d'un sentiment de sympathie dont la vivacité m'étonne profondément. Il a représenté mon *Lohengrin* à Weimar et l'a fait véritablement réussir : — à la suite de quoi, on parle même à Dresde de monter cet ouvrage; mais, — et cela pour plusieurs raisons, — j'ai fait défense énergique de le jouer là. Ce qui produit sur moi un effet véritablement comique, c'est que beaucoup de gens pensent à une réconciliation entre moi et ma situation antérieure. Tu le vois, cher ami, voilà comme on est compris quand on possède en soi les qualités de l'artiste ! — Récemment, j'ai de nouveau et explicitement exposé mes idées d'artiste sur l'objet même de mon Art dans un gros livre, *Opéra et drame;* sur mon individualité dans ses rapports avec cet objet, dans *Une communication à mes amis*, que j'ai placée en tête d'une édition des trois poèmes du *Hollandais volant*, du *Tannhæuser* et de *Lohengrin*. Le premier paraîtra sous peu chez Weber (1), le second chez Breitkopf et Hærtel (2). Que je serais heureux si tu pouvais recevoir ces livres de moi ! Ces Hærtel font aussi graver la réduction pour piano de *Lohengrin*, et, — ce qui t'étonnera certainement, — ils veulent même graver la grande partition d'orchestre. Tu vois que l'opinion à mon égard comme artiste est devenue très favorable; mais, — précisément dans ma communication, — j'ai repoussé très catégoriquement tout témoignage d'estime, en ce sens qu'on veut séparer l'homme de l'artiste, et j'ai montré la

(1) Editeur à Leipzig, chez qui parut, en effet, la première édition d'*Opéra et drame*.

(2) Paru sous ce titre : *Trois poèmes d'opéras* avec une communication à ses amis comme préface, par Richard Wagner, 1852. IV, 352 pages in-8°.

sottise de cette distinction. Combien déloyal et, pour le dire franchement, combien misérable est tout notre art actuel, cela se voit aujourd'hui seulement qu'il a rejeté le dernier voile de pudeur et reconnaît ouvertement qu'à tout prix il lutte pour l'existence. Je n'ai pas besoin de te dire combien dans ces circonstances un être de mon espèce doit se sentir malheureux : les yeux grands ouverts, je dois me livrer à des illusions pour justifier une productivité qui, de l'autre côté, peut seule me donner le change quant à la nullité générale. J'ai horreur maintenant de toute théorie : Liszt m'a excité à entreprendre un nouveau travail artistique. Je viens de versifier un *Jeune Siegfried* qui, je dois l'avouer, m'a procuré de grandes joies. Mon héros a grandi sauvage dans les bois; il a été élevé par un nain (le Nibelung Mime), dans l'espoir qu'il tuerait le dragon-géant, gardien du trésor. Ce trésor des Nibelungen est un élément extrêmement important : des crimes de tout genre s'y rattachent. Siegfried est, du reste, à peu près le même personnage que ce gars dont parlent les contes et qui se met en route pour apprendre la peur, — ce qui ne lui réussit pas, parce qu'avec sa saine nature il voit le monde autour de lui tel qu'il est en réalité. Il abat le dragon-géant et tue le nain, son père nourricier, parce que celui-ci voulait se débarrasser de lui, afin de s'assurer du trésor. Siegfried, aspirant tristement à sortir de sa solitude, apprend ensuite par la voix de l'oiseau de la forêt, — dont il comprend le chant, grâce au sang du dragon qu'il a bu par hasard, — que sur un rocher dort Brunnhilde entourée par le feu. Siegfried traverse la flamme et réveille Brunnhilde, — la femme, pour les plus délicieuses étreintes d'amour. — Je ne puis ici te donner plus d'indications; peut-être pourrai-je t'adresser le poème. — Un mot encore seulement : — dans nos discussions animées nous avons déjà touché ce sujet : — nous ne sommes ce que nous pouvons et devons être qu'autant que — la femme n'a pas été éveillée.

Mais, quelles chansons je te chante là, pauvre ami! Crois-moi, je suis malheureux, moi aussi, de ne pouvoir que chanter. Je vais travailler au *Jeune Siegfried,* — mais sans me donner le change un seul instant; je sens que ceci encore est une belle illusion et que rien n'est au-dessus de la réalité. Souvent nous nous faisons l'effet d'être emprisonnés plus solidement dans nos chaînes invisibles que ceux qui nous paraissent céder à une contrainte réelle. Aussi, — à bon escient, — je t'adresse cette seule et triste consolation, — ne sois pas fâché contre moi! — car nous n'avons pas autre chose à nous souhaiter les uns aux autres : sois bien portant et tâche de conserver la santé! Tout est là, — espoir, consolation et — certitude!

Et maintenant, mon pauvre cher ami, si on te le permet, donne-moi de tes nouvelles et bien complètes, aussitôt que tu auras l'autorisation; je m'empresserai, de mon côté, à te répondre autant que je le pourrai; puissent mes lettres te reconforter et te donner le courage d'endurer et la résignation! Adieu! Quand tu seras triste, pense en amitié et affection

à ton fidèle ami
RICHARD WAGNER.

Zurich, le 14 août 1851 (1).

(A suivre.)



N PÈLERINAGE A ENDENICH

(Suite et fin. — Voir le nº 38)



La maison de santé où vécut ce pauvre Schumann, pendant les deux dernières années de sa vie, fut fondée en 1844, par le docteur Richarz; elle est située dans la partie haute d'Endenich (Poppelsdorfer Strasse). Imaginez une sorte de jolie pension bourgeoise des environs de Paris : une cour précède la maison, élevée d'un rez-de-chaussée et d'un étage seulement, dont les volets de couleur verte donnent aux murs une blancheur encore plus éclatante. Nulle

(1) Est-ce à cette lettre que fait allusion Richard Wagner, quand il écrit à son ami Uhlig : « La lettre (incluse) à Rœckel est fade et forcée; fais-la-lui néanmoins parvenir par Schulze (qui pourra écrire l'enveloppe); l'essentiel est que je reçoive enfin une lettre de Rœckel lui-même; alors je pourrai lui écrire mieux. » La lettre de Wagner à Uhlig où se trouve ce passage n'est pas datée, mais elle remonte à 1851, et se rapporte évidemment au début de la présente correspondance.

tristesse dans les abords; l'aspect est, au contraire gai et réconfortant. Nous sommes reçu dans un parloir composé de deux pièces et meublé très simplement. Un des trois docteurs préposés aux soins d'une cinquantaine de malades, M. le docteur Oebeke, se met très obligeamment à notre disposition. A l'époque où Robert Schumann fut reçu par le docteur Richarz à la maison d'Endenich, M. Oebeke n'était qu'étudiant en médecine à l'Université de Bonn; mais il était déjà attaché au service de la maison. Il a donc connu Robert Schumann et se le rappelle fort bien. Le maître était d'une douceur évangélique; jamais on ne fut forcé de recourir aux moyens extrîmes, à la camisole de force. Les crises violentes, auxquelles il avait pu être sujet avant sa chute dans le Rhin, ne se reproduisirent plus, une fois entré à la maison de santé.

C'étaient surtout les hallucinations qui le tourmentaient, lui enlevant tout sommeil; il croyait entendre des voix qui lui dictaient des thèmes, ou lui reprochaient d'écrire des *Lieder* qui n'étaient que la reproduction de ceux de ses illustres devanciers. Il se mettait au piano; mais les forces physiques et morales le trahissaient : les idées arrivaient par intermittence, malheureusement décousues. On aurait pu comparer le cerveau du grand homme au mécanisme d'une montre dont le ressort usé ne marchait plus qu'à des intervalles inégaux. Ce piano, qui est actuellement la propriété de Mme veuve Richarz, était situé au premier étage dans la salle à manger, voisine de l'appartement qu'habitait Schumann et qui se composait de deux pièces, la première servant de chambre à coucher, la seconde de salon; les fenêtres donnent sur le jardin.

M. le docteur Oebeke, tout en nous conduisant de pièce en pièce, était amené par nos questions à se remémorer quelques détails particuliers sur le séjour de Schumann à la maison d'Endenich. C'est ainsi qu'il nous disait que son malade avait une habitude assez fréquente, qui consistait à imiter avec les lèvres une sorte de petit sifflement. Il aimait la solitude; et cependant, il recevait avec plaisir dans les premiers temps ses amis intimes Joachim, Brahms..... Mme Clara Schumann, la première, venait s'installer près de lui et lui apportait des fleurs qu'il aimait tant. Les fleurs, cette joie des yeux! il en était entouré. Elles devaient atténuer les angoisses des mauvais moments, lorsqu'il se promenait dans ce joli enclos tout fleuri, descendant en pente; puis, remontant quelque peu à travers les bosquets ombreux, il allait s'asseoir sur la hauteur, dans un kiosque d'où la vue la plus belle s'étend à droite sur le village de Poppelsdorf, le Venusberg et le Kreutzberg, à gauche sur Bonn, et, au lointain, sur le panorama des sept montagnes, dominées par le grand Œlberg. Dans cette douce retraite, la ligne de ces horizons tranquilles apaisait l'âme tourmentée de celui qui fut si vivement sollicité par les grands drames de *Manfred* et de *Faust*. Pour lui, comme pour ses poètes de prédilection, la nature, cette grande magicienne, donnait à ses pensées un repos momentané.

*
* *

La demeure où réside Mme veuve Richarz est voisine de la maison de santé : un jeune docteur fut assez aimable pour nous présenter à elle. C'est une adoratrice de Schumann, qu'elle a beaucoup connu alors qu'elle habitait Dusseldorf et qu'elle chantait dans les chœurs que conduisait le maître, en qualité de directeur de la musique. Aussi sa conversation est-elle pleine d'intérêt pour nous et comme un doux écho de la vie du chantre de *Manfred*. Elle le voit encore, à une soirée donnée en son honneur, à Dusseldorf, pensif, la main appuyée sur le front, ne disant rien jusqu'au moment où, après l'exécution d'une de ses œuvres par Johannès Brahms, il se leva, passa derrière lui, lui posa la main sur la tête et revint tranquillement à sa place. Il était généralement taciturne, plongé dans ses réflexions et préoccupé de ses compositions. La solitude, son intérieur le séduisaient avant tout : « N'attendez pas de moi — écrivait-il à un ami à l'époque de son départ pour la Russie — que je

vous dise longuement combien il m'en coûte de sortir de mon cercle paisible. Je n'y puis penser sans qu'un ennui mortel vienne m'assaillir. »

Mme veuve Richarz réfute la légende qui nous représente Schumann aimant un peu trop la blonde liqueur de Gambrinus. On montre au *Kaffebaum*, à Leipzig, la place où le compositeur venait s'asseoir de 1833 à 1840 pour prendre sa chope de bière et fumer les cigares qu'il appelait ses « diablotins ». En cela, il suivait l'exemple de ses compatriotes, qui fréquentent journellement la brasserie, sans pour cela se livrer à un excès de boisson. Il recherchait peut-être dans cette atmosphère une excitation de l'évocation créatrice, une sorte de « Paradis artificiel », mais il n'en abusa jamais.

Nous avons vu, chez Mme Richarz, le piano à queue et le long tabouret qui servirent à Schumann à l'époque où il était à la maison de santé, et aussi le beau médaillon de Rietchel, représentant de profil Robert et Clara Schumann. Ce médaillon, qui lui a été donné par Mme Schumann, nous disait Mme Richarz, est l'image la plus fidèle du maître. Elle a servi de modèle au sculpteur Ad. Donndorf pour le profil qu'on voit sur le tombeau de Schumann au vieux cimetière de Bonn.

Emettons le vœu que, dans un avenir prochain, les admirateurs de Schumann forment un musée des souvenirs du maître, comme les municipalités de Bonn et de Salzbourg ont eu l'heureuse idée d'en créer pour Beethoven et Mozart.

HUGUES IMBERT.



A PROPOS DE L'ARLÉSIENNE





CETTE *Arlésienne* que M. Alhaiza vient de reprendre pour la réouverture du théâtre royal du Parc, date de 1872. Tirée d'un récit de quelques pages qui en esquisse à peine la donnée passionnelle dans les *Lettres de mon moulin*, la pièce d'Alphonse Daudet fut donnée pour la première fois au Vaudeville sous la direction de M. Carvalho, et c'est peut-être au directeur autant qu'à l'auteur qu'est due l'idée des vignettes musicales dont Georges Bizet illustra ces cinq actes. On peut concevoir, en effet, que l'ancien impresario du Théâtre-Lyrique ait songé à la symphonie pour soutenir l'action dramatique de cette pastorale de Provence, et qu'ayant deviné l'utilité de ce concours il l'ait confié à un jeune compositeur qui, sans avoir encore obtenu ses lettres de maîtrise, avait déjà fait ses preuves avec les *Pêcheurs de perles* et la *Jolie Fille de Perth*. Toujours est-il que l'idée était juste et que la réalisation en fut des plus heureuses.

Si poignant qu'il soit, le drame de l'*Arlésienne* se traîne en des lenteurs inévitables, puisqu'en cinq actes, d'ailleurs très habilement diversifiés par d'ingénieux épisodes, l'action tourne autour d'une situation mentale toujours la même. Trahi dans sa passion pour une femme dont il ne soupçonnait pas la perversité, Frédéri aura-t-il assez d'empire sur lui-même pour sacrifier cette passion au sentiment du devoir, à la tendresse familiale que son désespoir inquiète, à l'amour ingénu qui s'offre à le consoler, à sa dignité personnelle ; ou bien cette passion sera-t-elle assez forte pour qu'il y sacrifie tout et l'honneur même ; ou bien encore, ne pouvant se résoudre ni à aimer ce qu'il méprise, ni à mépriser ce qu'il aime, las de la vie parce qu'il n'est pas taillé pour la lutte, prendra-t-il le parti de se réfugier dans le suicide, optant pour la dissolution parce qu'il est incapable d'une solution? Tout est là, et l'on voit d'ici les redites inséparables d'un tel « trilemme », pour ainsi parler. Poétique et pittoresque, la localité du cadre ne suffit pas à les dissimuler; elle les souligne plutôt, d'autant que les personnages, non contents d'être de Provence comme il convient, nous donnent de cette Provence, de son atmosphère, de ses sites et de ses mœurs, une interprétation littéraire peu compatible avec leur rusticité pourtant très étudiée, l'interprétation d'Alphonse Daudet ciselée en une

langue dont l'exquisité est un charme toujours, mais parfois aux dépens du caractère. Le Lignon de l'*Astrée* n'est pas loin du Rhône et des montagnes du Père Planète.

Or, voici le service rendu par la musique. Où l'action languit, la musique donne le change sur les longueurs et les lenteurs en les épanouissant dans le commentaire des rythmes et des timbres, qui complètent en les détournant du mot les impressions de l'auditoire. Où la parole évoque le paysage, où le décor le cartonne sans le définir, c'est la musique qui le colore. Où le geste réalise le mouvement, c'est la musique qui l'anime. Cela grâce au tact scénique de Georges Bizet qui, en cette adaptation musicale, conduite avec autant de discrétion et de goût que de verve et de puissance, a trouvé moyen de se faire place sans empiétement. Sa mélodie obtient le relief en évitant le développement; et ce qu'elle semble perdre à ne pas s'étaler, la virtuosité de l'harmoniste et du coloriste le lui rend au centuple par l'incessant renouvellement des thèmes, variés et transformés par la marche des accords, par les dessins d'orchestre, par les combinaisons des timbres. Qu'il crée un motif ou l'emprunte au folklore du terroir, on jurerait que l'œuvre même en est l'inspiratrice, et si hermétique est l'insertion de la vignette qu'elle fait désormais partie intégrante du drame.

En écrivant la musique de l'*Arlésienne*, Georges Bizet a essayé *Carmen*. L'ouvrage qui a consacré sa réputation, et dont il ne lui fut pas donné de savourer la vogue universelle, est assurément d'une importance beaucoup plus considérable, et les aptitudes dramatiques du compositeur ont pu s'y donner carrière avec plus de liberté et d'autorité; mais ce qui fait l'originalité principale de *Carmen;* c'est, avec la virtuosité harmonique du compositeur, le caractère de localité que lui assure une habile et féconde utilisation des thèmes, rythmes et timbres d'Espagne. C'est par là que *Carmen* est de la même veine que l'*Arlésienne*, qui lui est antérieure de deux années à peine. Et l'*Arlésienne* elle-même n'est pas étrangère au succès de *Carmen*, au moins hors Paris, puisque sur maint théâtre lyrique *Carmen* se corse d'un ballet dont les divertissements sont pris, pour la plupart sinon tous, au mélodrame de l'*Arlésienne*.

La partition de l'*Arlésienne*, telle qu'elle est exécutée au théâtre du Parc, sous la direction de M. Van Dam, professeur au Conservatoire, est une cote mal taillée entre le mélodrame primitif du Vaudeville-Carvalho, et la Suite d'orchestre que le compositeur en tira pour les concerts symphoniques de Paris. C'est ainsi qu'après l'*Intermezzo*, souvent applaudi aux Concerts populaires, M. Van Dam joue le *Carillon* de la Suite agrémenté d'un trio qui ramène la sonnerie des cloches après une piquante modulation, et non pas seulement le court entr'acte carillonnant qui ouvre le quatrième acte de la pièce. La transaction n'est pas des mieux motivées au théâtre, où elle fait à la musique plus de place que le compositeur n'a voulu en prendre. C'est rendre un médiocre hommage à cette discrétion, à ce tact dont se rehausse la valeur musicale de son œuvre.

A part cela, il faut dire que l'orchestre recruté tout exprès pour l'*Arlésienne* du Parc, s'acquitte de sa tâche avec beaucoup de soin; que la pièce de Daudet est jouée avec un remarquable ensemble et avec un légitime succès. C. T.



NOTES DE VOYAGE

(Suite. — Voir le nº 38)



Si, à bien des points de vue, les conservatoires allemands, — j'en excepte ceux de Leipzig, de Francfort et de Cologne, — sont en général très inférieurs aux nôtres, on y trouve, cependant partout des cours que nous ne possédons pas et dont l'utilité me semble incontestable au point de vue de l'éducation générale du musicien.

Je veux parler tout d'abord des chaires d'histoire de la musique et d'esthétique générale. A Gand, si je ne me trompe, M. Adolphe Samuel a pris récemment l'initiative d'un pareil cours. Au Conservatoire de Paris, il y a un cours d'histoire donné par M. Bourgault-Ducoudray. Mais il n'en existe ni à Bruxelles, ni à Liége. Il y a là une évidente lacune, qu'il serait urgent de combler. Ces cours sont donnés quelquefois par des professeurs d'université, qui sont des savants de premier ordre. La chaire de ce genre qui, en ce moment, a le plus de réputation et qui attire le plus d'élèves est celle de M. Guido Adler, qui est, avec M. Gevaert, le savant le plus versé dans la musique ancienne. M. Adler, il est vrai ne professe pas dans un conservatoire. C'est à l'Université de Prague qu'il donne son cours d'histoire de la musique, mais ce cours est ouvert à tous, et les jeunes artistes désireux de s'instruire peuvent s'y faire inscrire. La spécialité de M. Guido Adler est la musique des premiers siècles chrétiens. Grâce aux merveilleux documents de l'art médiéval que possèdent les couvents d'Autriche, M. Adler, est en cette matière, un des musicographes qui ont le plus contribué à faire la clarté sur les origines de notre art moderne. Il prépare, sur cette matière, un ouvrage qui sera devancé probablement par celui de M. Gevaert, que le *Guide musical* a récemment annoncé.

Il n'est pas indispensable, cela va s'en dire, que des études si lointaines élargissent le champ d'exploration de tous les jeunes artistes. Un violoniste, un chanteur, un pianiste n'a pas besoin d'être orienté d'une façon approfondie sur ce sujet un peu spécial. Mais encore serait-il utile qu'ils connussent tous au moins les traits généraux de l'histoire de leur art, qu'ils eusent une notion plus ou moins claire des grandes époques de la musique dans le passé. En revanche, ce qui ne serait qu'un luxe de culture pour les élèves des cours de virtuosité, devient un complément presque indispensable de l'éducation des organistes et des élèves des classes de composition. Or, combien sont-ils ceux qui, sortant de nos conservatoires avec leur diplôme de capacité, soient en mesure d'exposer rationnellement les phases principales de l'art qu'ils sont appelés à pratiquer et que la plupart d'entre eux enseigneront par la suite à d'autres générations? Jetez les yeux sur le questionnaire que l'on pose à ce sujet à nos concurrents pour le prix de Rome,— l'épreuve suprême imposée à nos futurs directeurs de conservatoire, — et vous serez navrés de l'insuffisance fâcheuse de l'enseignement à ce point de vue.

Quant à l'esthétique générale, il n'en est pas même fait mention. Aucun de nos conservatoires ne possède de chaire de ce genre, et nos étudiants en musique prennent leur volée n'ayant de notions ni de l'histoire de la musique, ni de l'histoire littéraire, si souvent liée à celle-là, ni de la peinture, dont cependant les chefs-d'œuvre seraient de nature à développer si utilement leur compréhension générale des conditions de leur art propre. Ils ignorent tout, même la vie des maîtres dont ils jouent le plus souvent les œuvres. Où la lacune d'une éducation littéraire est plus particulièrement sensible, c'est dans nos classes de chant lyrique et dramatique. Et cependant, nulle part elle ne serait plus nécessaire qu'ici. Comment veut-on qu'un chanteur ou un acteur appelé à représenter un personnage historique, légendaire ou fantaisiste, ait une conception, je ne dis pas juste, mais simplement artistique de son rôle, s'il n'a aucune idée ni des milieux de l'action ni de l'époque historique où elle se passe, ni du caractère particulier du héros qu'il incarne, ni des circonstances morales dans lesquelles s'est déroulé le drame ou la comédie où il intervient?

Je vais plus loin même, et j'affirme qu'un chanteur de concert est incapable de convenablement interpréter telle ou telle partie d'un oratorio, voire une simple mélodie, s'il n'est pas en mesure de comprendre le caractère du poème dont il chante le texte et s'il ne sait rien de l'époque à laquelle appartient l'œuvre qu'il doit interpréter.

Combien n'en ai-je pas rencontré qui, ayant à dire un simple *Lied* de Schubert ou de Schumann, un air de Mozart ou de Gluck, un chant quelconque sur des paroles d'un poète célèbre, n'avaient aucune notion du style, ni de la diction, parce que, totalement illettrés, ils étaient incapables de donner une expression quelconque à des paroles et à un accent mélodique dont ils ne pouvaient saisir le sens et la portée.

Il ne faut pas chercher ailleurs : c'est de

l'insuffisance de l'éducation intellectuelle que vient le manque absolu de goût et de style de la plupart de nos chanteurs, français et belges. Ils retournent nécessairement et fatalement aux airs toujours les mêmes des mêmes opéras immuablement chantés, parce que ce sont les seules pièces qu'ils soient en mesure de comprendre, les ayant entendues à la scène et ayant pu se rendre compte ainsi des effets qu'ils peuvent en tirer. Sortis de là, ils sont incapables d'aucune compréhension, sauf quelques rares exceptions. Qu'est-ce pour eux un sonnet de Ronsard, un poème de Victor Hugo ou de Musset, une chanson de Heine? Que leur importe qui est Acis, qui est Galathée, qui est Saül, Samson, Dalila, Valentine, Don Juan, Faust, Obéron, Orphée, Iphigénie, Alceste? Ils apprennent leur partie de chant, ils l'exécutent d'instinct, plus ou moins convenablement, quand on la leur a bien serinée; mais s'ils n'ont pas, à côté d'eux, pour les instruire et leur faire la leçon des hommes comme Gevaert ou l'auteur, qui leur indique ce qu'il désire; jamais le sens intime et profond, jamais le caractère de l'œuvre ne seront rendus. L'une des causes de la supériorité actuelle de la musique instrumentale et de la décadence du chant, au théâtre comme au concert, est certainement ce défaut de culture intellectuelle du chanteur et de l'acteur modernes. Et voyez : les seuls qui marquent actuellement sont tous des « privilégiés » qui, par un concours heureux de circonstances ont pu acquérir une culture intellectuelle supérieure : Van Dyck, les frères de Reszké, Maurel, Faure, Engel, etc. Dans le passé, il suffira de citer les noms de Mme Viardot, de la Malibran, de la Pasta, de Mme de la Grange, de Jenny Lind, de Roger, de Nourrit, de Duprez, pour évoquer immédiatement le souvenir de personnalités où la maîtrise proprement musicale se complétait de connaissances générales, littéraires, philosophiques, artistiques que l'on ne rencontre plus guère. Le plus curieux, c'est que très souvent chez ces artistes de haut rang, les moyens naturels ne sont pas à beaucoup près aussi complets que chez d'autres, simples produits de la nature, mais doués par elle plus généreusement au point de vue de l'instrument. Seulement, ces derniers n'aboutissent à rien, parce que le cerveau est nul. La faute n'en est pas toujours à eux-mêmes; elle est la suite de l'insuffisance de l'enseignement.

Et ceci m'amène à parler d'une institution qui existe en Autriche et en Allemagne et que nous ne possédons dans aucun de nos conservatoires, ni en France ni en Belgique. Je veux parler des écoles d'art dramatique, qui forment une annexe obligée de tout conservatoire d'outre-Rhin, sous la dénomination d'*Opernschule*.

Je viens d'étudier de près leur organisation, et je crois qu'il y a là une idée excellente et pratique, d'autant plus facile à appliquer chez nous que, dès à présent, la plupart des éléments se trouvent réunis pour constituer des écoles semblables. Il s'agirait seulement de compléter et d'organiser ce que nous possédons.

L'*école d'opéra* la plus remarquable actuellement et la mieux installée est celle du Conservatoire de Vienne, que dirige M. Fuchs et qui est, on le sait, subsidiée par la Société des amis de la musique (1).

Le cours comprend, au total, cinq années. Les jeunes gens qui veulent le suivre doivent pouvoir prouver la connaissance des éléments de la musique, solfège, lecture à vue, notions d'accompagnement sur le piano, etc. Ils entrent ensuite dans les classes de chant proprement dites où, pendant trois ans, ils recoivent l'instruction pratique nécessaire (position de la voix, émission, diction, solfége, etc). La deuxième et la troisième années sont consacrées à l'étude des œuvres classiques et à celle des œuvres du répertoire. Quand l'élève a suivi avec fruit ces cours, il passe aux classes d'art dramatique proprement dites, où il suit des cours parallèles de chant, de musique, de diction, comme dans nos conservatoires. Concurremment, il doit suivre un cours d'histoire générale de la musique (une heure par semaine); un cours d'histoire de la poésie et de la mythologie (deux heures par semaine); un cours d'histoire de l'art dramatique (une heure par semaine); un cours d'histoire du costume (deux heures par mois); un cours d'esthétique générale (quinze conférences dans l'année) ; un cours de langue

(1) La Société des Amis de la musique a fondé le Conservatoire de Vienne en 1817. Le Conservatoire est placé sous le haut protectorat de Mme l'archiduchesse Stéphanie, mais il vit de ses ressources propres et des capitaux formés par la société.

française et un cours d'italien (trois et quatre heures par semaine).

Je crois inutile d'insister sur l'importance de ces cours destinés à former le jugement et le goût, à donner à l'élève le moyen de s'orienter dans sa carrière future, en un mot à développer avec indépendance le sens de sa personnalité.

Mais là n'est pas le point essentiel, il est dans l'organisation des cours d'ensemble qui, régulièrement réunissent les jeunes gens des classes dramatiques pour des exercices en commun. Le répertoire ne s'apprend pas en chambre, comme dans nos écoles, en des leçons individuelles, mais d'une façon pratique, sur *une scène* appropriée, munie des accessoires indispensables où, deux fois par semaine, jeunes gens et jeunes filles viennent *jouer* les morceaux de chant qu'ils ont appris. Tantôt c'est un solo, tantôt une scène entière à deux et trois personnages qu'ils travaillent de la sorte en commun, sous l'œil du professeur d'art dramatique, qui fait office de régisseur, corrige les gestes, la marche, les expressions de physionomie, les entrées et les sorties, tandis que le professeur de chant veille à la correction de la partie lyrique.

A l'école d'Opéra de Leipzig, quand une scène est sue par les élèves solistes, on leur adjoint de temps à autre des chœurs, qui sont constitués en partie par les élèves du cours inférieur et en partie par les classes chorales. A Vienne, les élèves du cours dramatique inférieur sont tenus d'assister deux fois par semaine aux exercices d'ensemble des élèves du cours supérieur.

Enfin, à des intervalles plus ou moins rapprochés, les élèves des classes d'opéra sont appelés à prendre part à des exécutions publiques, soit de fragments d'ouvrages classiques, soit de scènes isolées, soit même d'ouvrages complets en un ou deux actes. Ces exécutions ont lieu tantôt au piano, tantôt avec le concours de l'orchestre formé par les élèves de la classe d'orchestre.

Ainsi, le Conservatoire de Leipzig a pu organiser, il y a quelque temps, avec le concours de ses seuls élèves une exécution publique intégrale des *Noces de Figaro* de Mozart (4 juin 1889), puis de la *Flûte enchantée* (3 février 1890), enfin du *Trouvère* (15 décembre 1890). Quand le nombre d'élèves et les timbres des voix ne concordent pas avec la distribution complète d'un opéra, on se borne à l'exécution de fragments; ainsi, en juin 1891, on a entendu le troisième acte de *Faust*, la première scène du deuxième acte de *Freyschütz*, le premier acte du *Hans Heiling* de Marschner; ou bien l'on donne une petite pièce en un acte, le *Directeur de théâtre* de Mozart, par exemple, accompagné d'une partie concertante. Cette année (15 juin dernier), les élèves de l'*Opernschule* ont exécuté le deuxième acte de *Mignon* et les deux premières scènes du deuxième acte de *Freyschütz*.

A Dresde, d'après le rapport de cette année, les exécutions et exercices publics d'opéras ou de fragments ont été au nombre de vingt-trois, et nous voyons figurer dans le programme: le *Domino noir, Fidelio, I Pagliacci*, l'*Armurier*, les *Huguenots*, les *Noces de Figaro*, les *Joyeuses Commères de Windsor*, le *Trouvère, Lohengrin* et *Freyschütz*.

Au Conservatoire Raff, à Francfort, il y a eu une exécution intégrale du *Barbier de Séville*, une exécution, scènes séparées, de *Cavalleria rusticana*, de *Freyschütz*, des *Huguenots*, du *Trouvère* et de *Martha*, sans compter une série d'exécutions partielles en costumes et en scène, à la fin d'un concert d'élèves.

On voit, en un mot, que l'éducation pratique du futur comédien marche constamment de pair avec son éducation théorique. Aussi, quand il quitte l'école, peut-on dire que le chanteur, ici, est prêt à aborder la scène. Il ne connaît pas tout le répertoire, il manquera d'autorité, mais il ne sera plus inexpérimenté comme le sont la plupart des élèves de nos Conservatoires, qui ne savent, quand il paraissent sur un théâtre, ni se tenir en scène, ni faire un geste, ni marcher avec aisance. Munis de leurs diplômes, ils se croient en possession du public. Mais que de désillusions les attendent! Ils ont tout un apprentissage à faire; ils courent alors d'un professeur à l'autre pour combler les lacunes de leur éducation, ou bien, engagés à de fallacieuses conditions dans un théâtre de province, ils ont à subir toute la série des humiliations qui font le désespoir des débutants. Combien de jeunes artistes, parfaitement doués, possédant déjà un acquis, qui se rebutent à ce jeu, se découragent et, finalement, disparaissent lamentablement!

En Allemagne et en Autriche, au contraire, les élèves doués de quelque talent, et qui ont fait leurs preuves dans les examens et les exercices publics, obtiennent presque toujours des engagements sérieux dès leur sortie de l'école. J'ai entendu, à Vienne, dans les *Pagliacci*, une jeune cantatrice qui était, il y a deux ans encore, au Conservatoire de Leipzig, et qui, après avoir tenu avec succès l'emploi de chanteuse légère au Théâtre de Leipzig, a, dès sa seconde année de théâtre, obtenu un très brillant engagement à l'Opéra de Vienne. Et l'on m'a cité toute une série de chanteurs et de cantatrices frais émoulus de leurs classes pourvus d'emblée, non d'emplois secondaires, mais de rôles importants dans les théâtres les mieux côtés.

La supériorité incontestable des théâtres lyriques d'Allemagne sur la moyenne des théâtres similaires de langue française ne tient pas à une autre cause. Cette supériorité est d'autant plus surprenante que l'Allemand est, à tous égards moins doué que n'importe quelle autre nation pour l'art du comédien, et qu'il a pour y réussir tout un ensemble d'obstacles à vaincre, que le Français et l'Italien ne soupçonnent même pas. Sa langue même et la constitution physique des organes de la voix, place dès le début le chanteur allemand dans un désavantage très sensible vis-à-vis de ses rivaux italiens et français. En général, sur les théâtres français on chante mieux que sur les théâtres allemands, cela n'est pas douteux un seul instant; mais d'où vient que, malgré l'infériorité relative des éléments d'exécution pris individuellement, l'interprétation d'ensemble soit partout, même sur des théâtres de petites villes, infiniment supérieure, là-bas, à ce que nous voyons sur des scènes de grandes villes telles que Bordeaux, Marseille, Lille, Le Havre, Anvers, Gand, Liége? Comparez à ce qui se fait dans ces gros centres le répertoire et les exécutions de théâtre tels que ceux de Cologne, Francfort, Hambourg, Leipzig, Dresde, Munich, Carlsruhe, Brunn, Prague, etc. : le résultat est humiliant pour nous. C'est que le programme d'éducation des artistes dramatiques et des chanteurs allemands est autrement sérieux que celui des nôtres, qu'il est mieux compris, qu'il est synthétique, qu'il est fait non seulement pour développer leurs facultés techniques, mais aussi leur compréhension artistique. Ils ont de très gros défauts individuels, ils ont une qualité commune, c'est le style. Malgré toutes les qualités qui distinguent la moyenne des chanteurs et cantatrices français ou belges, il y en a une qui leur fait généralement défaut, c'est justement celle-là : le style. De là l'infériorité de nos scènes lyriques.

(A suivre). MAURICE KUFFERATH.

Chronique de la Semaine

PARIS

L'Ecole française a été tristement éprouvée depuis plusieurs années! A dater de l'année 1891 : Leo Delibes mort à cinquante-quatre ans, Guiraud au même âge, et Emmanuel Chabrier à cinquante-deux ans! Et nous pourrions rappeler la mort foudroyante de Georges Bizet, enlevé prématurément en 1875, à l'âge de trente-six ans (1)! Leo Delibes et Guiraud avaient, l'un et l'autre, donné leur note, surtout le premier; mais on pouvait espérer de Chabrier, comme de Bizet, des œuvres nouvelles encore plus vibrantes, plus mûries que les précédentes. Le premier acte de *Briséïs* était entièrement achevé, et il révélait des qualités dont pouvait s'enorgueillir l'Ecole française. Pourquoi un des chefs d'orchestre de nos grands concerts, M. Colonne ou M. Lamoureux, ne nous ferait-il pas entendre, à la saison qui va s'ouvrir, cette page puissante et colorée de l'auteur de *Gwendoline?*

Pauvre Chabrier, pauvre vaincu, nous l'avons conduit lundi à sa dernière demeure, au cimetière Montparnasse, et le nombre était grand des amis et des artistes qui avaient tenu à se serrer autour de son cercueil. Sur le parcours, la foule recueillie pouvait lire, sur les banderolles des nombreuses couronnes qui ornaient le char funèbre, les inscriptions suivantes : La direction de l'Opéra, La Société des auteurs dramatiques, Le théâtre royal de Munich, La Société nationale de musique, Dernier salut à notre inoubliable ami : Félix et Henriette Mottl, La Société des Concerts-Lamoureux, A E. Chabrier, ses éditeurs et amis.

(1) Si nous n'avons pas ajouté à cette liste le nom du regretté Edouard Lalo, décédé le 23 avril 1882, c'est que ce compositeur avait déjà atteint un âge relativement avancé, lorsqu'il est mort; il avait soixante-neuf ans.

A l'église Notre-Dame de Lorette, nous avons reconnu dans l'assistance fort nombreuse : MM. Saint-Saëns, Ch. Lamoureux, Bertrand, Bruneau, V. Joncières, Camille Benoît, Massenet, Gallet, Danbé, Enoch, A. Silvestre, Catulle Mendès, Chevillard, Marmontel, Taffanel, André Maurel, Blau, Jahyer, Moullé, Le Camus, Ch. Lecocq, Bouvet, Stoullig, Renaud... Mmes Lalo, Chevillard, Roger-Miclos, Mlles Chaminade, Isaac, une grande partie du personnel de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Sur la tombe, MM. Armand Silvestre et V. Joncières, le premier délégué par M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, le second au nom de la Société des auteurs et compositeurs de musique, ont prononcé des discours retraçant la vie et l'œuvre du regretté compositeur.

Nous n'ajouterons rien à l'adieu si touchant que notre directeur et ami Maurice Kufferath adressait à E. Chabrier dans le dernier numéro du *Guide Musical*. Nous n'exprimons qu'un désir, c'est qu'il nous soit possible de réunir et de publier la majeure partie de la correspondance si primesautière de notre pauvre ami. Elle fera encore mieux connaître au public l'homme gai, bon vivant, gaulois, original, débordant de joie et d'humour, dont nous déplorons aujourd'hui la perte. Nous espérons que tous ceux qui possèdent des lettres de lui entendront notre appel.

Triste bilan pour cette semaine !

Nous devons cependant signaler l'interprétation de *Manon* à l'Opéra-Comique. Mme Bréjan-Gravière, qui nous arrive de Bordeaux, succède à Mlle Sybil Sanderson dans le rôle de Manon; elle y a obtenu un très vif succès. M. Isnardon, bien connu des lecteurs du *Guide Musical*, a fait une rentrée des plus applaudies dans le personnage de Lescaut, comme chanteur et comme acteur, et M. Leprestre s'est montré un Desgrieux accompli. En somme, triomphe pour tous les nouveaux interprètes.

Hugues Imbert.



Les Concerts-Colonne feront leur réouverture le dimanche 14 octobre, à 2 heures, au théâtre du Châtelet.

On annonce également la reprise des Concerts d'Harcourt pour le dimanche 11 novembre. Dans ce premier concert, seraient exécutés des fragments importants de *Tannhæuser*.



M. Charles Lamoureux donnera, cette année, comme précédemment, avec son orchestre de cent vingt exécutants, vingt concerts, divisés en deux séries d'abonnement de dix concerts, les concerts de chaque série se succédant de quinzaine en quinzaine. Les concerts de la série A auront lieu les dimanches 21 octobre, 4 et 18 novembre, 2 et 16 décembre, 13 et 27 janvier, 10 et 24 février, et 10 mars; ceux de la série B, les dimanches 28 octobre, 11 et 25 novembre, 9 et et 23 décembre, 20 janvier, 3 et 17 février, 3 et 17 mars.

Le prix des abonnements pour les dix concerts est fixé ainsi qu'il suit : parquet (une place), par concert, 7 francs, soit pour dix concerts, 70 francs; loges (une place, — les loges sont de six places), par concert, 6 francs, dix concerts, 60 francs; premières (une place), par concert, 5 francs, dix concerts, 50 francs; promenoir numéroté, par concert, 4 francs, dix concerts, 40 francs.

Pour répondre au désir qui lui en a été exprimé, l'administration délivrera, en outre, des cartes d'abonnement pour les places *non numérotées* de promenoir-entrée et de secondes de face, au prix de 2 fr. 50 par concert, soit 25 francs pour les dix concerts.

Il y aura, pendant la saison et compris dans l'abonnement, plusieurs concerts extraordinaires avec le concours de virtuoses célèbres, chanteurs et instrumentistes.



Nous sommes heureux d'annoncer que, lors de la visite de M. Casimer-Périer au fort de Vaujours, la croix de chevalier de la Légion d'honneur a été remise par le président de la République à notre confrère Edouard Noël, capitaine de l'armée territoriale, à l'état major du général Coste.

M. Edouard Noël, collaborateur de M. Stoullig pour les *Annales du théâtre et de la musique*, est, pour ceux qui l'ignorent, le spirituel « Nicolet » du *Gaulois*, en collaboration avec M. Lionel Meyer, le très aimable secrétaire des Nouveautés.

Félicitations bien sincères au nouveau chevalier.



Mme Rosine Laborde, de l'Opéra, reprendra le 5 octobre, 66, rue Ponthieu, son cours de chant et d'opéra français et italien.



BRUXELLES

Mlle Simonnet, qui fit, la saison dernière, à la Monnaie, de passagères apparitions, très chaleureusement accueillies, appartient cette année à la troupe régulière de notre première scène. Elle rendra, pensons-nous, de réels services à nos directeurs, car la souplesse de son talent, fait surtout d'intelligence et de volonté, lui permet d'aborder des rôles de caractères très

différents. Ne la voyons-nous pas, après avoir chanté avec succès, il y a quelques mois, le *Rêve* et *Lakmé*, aborder aujourd'hui, pour son début en cette nouvelle saison, la *Traviata*, une œuvre qu'on ne se risquait plus à remettre à la scène que pour produire les étoiles de première grandeur? La dernière que l'on vit dans ce rôle à la Monnaie, fut, on se le rappelle, la Melba, au beau temps de la direction Dupont et Lapissida.

Nous ne songeons d'ailleurs pas à mettre Mlle Simonnet en parallèle avec ces étoiles rarissimes, qui, malgré la séduction de leur voix, ont toujours le tort grave d'entraîner à leur suite un répertoire démodé, dont la *Traviata* n'est pas un des moins pénibles échantillons. Mlle Simonnet, qui n'est pas qu'une virtuose, ne nous imposera pas ce désagrément, et, en se montrant dans l'œuvre de Verdi, elle n'aura sans doute eu d'autre ambition que de nous prouver que son talent sait se plier à toutes les exigences. Cette preuve, elle nous l'a donnée complète et convaincante : son succès dans le rôle de Violetta a été très vif, très légitime.

Elle y a fait preuve d'une virtuosité très sûre, alliée à une préoccupation constante — mais trop marquée — de la vérité du sentiment, dans l'exécution lyrique comme dans le rendu des situations dramatiques. En somme, un ensemble de qualités très satisfaisant. Toutefois, sa voix a paru dure et froide dans les pages qui demandent à être enlevées avec brio ; elle a eu, par moments, des intonations d'une justesse douteuse — l'organe par lui-même n'a pas une grande franchise de timbre, — et, en maints endroits, les vocalises n'ont pas été lancées avec toute l'ampleur de souffle désirable.

Le jeu de Mlle Simonnet est toujours très soigné, il serait difficile de trouver grand'chose à y reprendre; et, malgré cela, l'artiste ne touche pas, elle intéresse seulement, sans émouvoir. C'est que, chez elle, on sent trop l'art de la composition, on n'a pas l'illusion de la spontanéité : tout est bien à sa place, et néanmoins rien ne « porte ». De tous ses mouvements, de toutes ses intentions, cependant calculés avec une réelle intelligence, se dégage l'impression d'un art tout artificiel, sans profondeur, qui ne pénètre pas plus le spectateur que l'artiste. Une certaine recherche, une légère affectation, que l'on observe chez la chanteuse comme chez la comédienne, sont certes pour beaucoup dans cette impression, et il est vraiment regrettable que tant d'efforts aussi largement dépensés, n'arrivent pas à produire un effet plus vif et plus durable. Si toutes les intentions de Mlle Simonnet n'ont pas porté, on ne lui a pas moins tenu compte de son très joli talent, et on l'a applaudie avec chaleur, sinon avec conviction.

M. Bonnard n'était pas en de bonnes dispositions vocales, et il serait difficile d'apprécier, d'après cette unique épreuve, ce qu'il peut donner dans le rôle de Rodolphe. Ce qui est certain — et cette remarque est peut-être un éloge, — c'est qu'il est moins fait pour les rôles du répertoire italien que pour les ouvrages de facture plus moderne, comme *Werther*, où il ne suffit pas d'être beau chanteur, mais pour lesquels on réclame un talent plus complet. Ce qui paraît avéré aussi, c'est que notre nouveau ténor d'opéra-comique — un ténor légèrement barytonnant — n'a pas la voix assez assouplie pour le chant à vocalises, et l'on pourrait le compromettre gravement en lui faisant chanter, comme on l'annonce, le *Barbier de Séville*, qui doit servir de second début à Mlle Mérey.

Le rôle du père d'Orbel, sous la voix de M. Ghasne, a paru plus somnifère que jamais.

Les petits rôles étaient convenablement tenus, et l'ensemble de l'exécution témoignait de soins que l'on préfèrerait voir appliquer à des tâches d'un plus sérieux intérêt artistique.

J. Br.

⚜

Succès honorable, à l'Alcazar, pour *Madame s'enchaîne*, la parodie sans gêne de MM. Maugin et Gidé. Mlle Aciana a beaucoup d'entrain et de verve et anime autant que possible cette pièce où l'esprit et l'animation n'abondent pas. MM. Crommelynck, Ambreville et Gaillard, dont on admire les costumes somptueux, s'évertuent de leur côté d'égayer par des saillies de leur crû, le public que les énormités de la parodie napoléonienne laissent indifférent.

Depuis jeudi, à l'Alcazar, Yvette Guilbert est applaudie à outrance. Que dire encore de son talent si personnel, de sa diction si originale, de son verbe incisif et de sa personne étrange? Elle reste toujours la seule Yvette, et son répertoire, que tant d'autres s'approprient, garde, exécuté par elle, une allure caractéristique et inimitable. Sa façon de dire les *Demoiselles de pensionnat*, *Sa famille* et d'autres œuvrettes aux titres affriolants, émeut et charme. Elle a ajouté à son répertoire une chanson de Béranger qu'elle détaille à ravir, et la *Pierreuse*, une chanson qui donne le frisson aux plus impassibles.

L.

⚜

Nous avons eu l'occasion d'entendre, ces jours-ci, Mlle Julia Decré, complètement remise d'un malaise qui avait paralysé, pendant plus d'un an, les moyens vocaux de la jeune artiste. La voix est aujourd'hui plus belle que jamais, d'une étendue et d'une ampleur rares, et d'un métal irréprochable. Souhaitons à la jeune artiste, enfin remise, de trouver bientôt une occasion de faire apprécier son beau contralto par le public de nos concerts.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Le mouvement artistique commence à s'accentuer dans la ville, et voici deux concerts qui ont réussi à attirer du monde, malgré la vogue continue de l'Exposition.

Il y a d'abord le concert Pruym, annoncé primitivement au Cercle Artistique et qui a finalement eu lieu au Théâtre-Royal. Il avait attiré un nombreux public, ce qui prouve la sympathie dont jouissait le jeune chanteur, mort si tragiquement dans l'Escaut.

Les organisateurs de cette fête de bienfaisance avaient, du reste, été heureux dans le choix des solistes. Mlle Dyna Beumer et M. De Greef sont des artistes dont les noms s'imposent; aussi leur succès a-t-il été aussi grand que mérité. Mlle Beumer étonne par une virtuosité extraordinaire, tandis que M. De Greef impressionne par son phraser vraiment artistique. L'orchestre des Concerts populaires, conduit par M. C. Lenaerts, s'est fait applaudir avec les ouvertures de *Patrie* et de *Tannhæuser*, ainsi que la 11e *Rhapsodie* de Liszt. Citons encore MM. Duzas et Van den Torren, qui ont contribué à rendre cette soirée des plus agréables. Le résultat financier est, parait-il, très satisfaisant.

La Société royale d'Harmonie avait organisé, dimanche, un concert extraordinaire avec le concours du Cercle choral des dames, de Düsseldorf. La jolie salle d'été était bien garnie et le public a fait fête aux artistes étrangers. Le Cercle choral des dames, que dirige Mlle S. Lenz, jouit d'une belle réputation dans les villes rhénanes, et les concerts que cette société organise annuellement à Düsseldorf sont très suivis. Les voix sont particulièrement fraîches, et Mlle Lenz les conduit avec beaucoup d'habileté.

Les deux chœurs *Heimf ahrt* de Rheinberger et *Zigeunerleben* de Schumann ont été rendus avec un grand respect des nuances. Puis est venue une nouveauté, *Indischer Frühlingsgesang* de A. Wilford, œuvre qui a été chantée dans la perfection, malgré les difficultés d'intonation qu'elle renferme; et, pour finir, trois petits chœurs de Schetterer, dont le dernier, *Tanzliedehen*, a été bissé.

En somme, Mlle Lenz a remporté un grand succès en nous présentant d'une façon aussi artistique son cercle choral.

Pour la partie symphonique, M. D. De la Chaussée avait fait un joli choix d'œuvres de compositeurs anversois; l'ouverture du *Roi des Aulnes* de Benoit; une ouverture de Wambach; un *Intermezzo* de Callaerts et la *Milenka* de Blockx, ainsi que la *Marche nuptiale* de Wilford, composée à l'occasion du mariage de la princesse Joséphine avec le prince de Hohenzollern. Le public a longuement applaudi ces morceaux, qui ont été brillamment enlevés.

Il nous reste à citer quelques auditions de piano qui ont eu lieu à l'Exposition. Mme E. Dietz est venue toucher les pianos Erard, et elle a fait entendre à un public exceptionnellement nombreux et ravi du Bach, une Barcarolle de Rubinstein et le Menuet de Paderewski.

Mlles Douste ont donné une seconde audition dans les salons Pleyel. Les morceaux d'ensemble ont été, comme toujours, rendus avec beaucoup de fermeté, bien qu'on doive reprocher aux jeunes artistes un peu de dureté dans le toucher. Mlle J. Douste s'est aussi fait entendre comme cantatrice et sa jolie voix, claire et juste a beaucoup plu; malheureusement, un léger chevrotement vient enlever beaucoup au charme qu'elle pourrait nous procurer.

A. W.



BLANKENBERGHE — La saison qui vient de se clore marquera, certes, dans les fastes musicaux du Casino de Blankenberghe.

Jamais, à notre souvenir, l'orchestre ne s'est montré supérieur à ce qu'il a été cette année. Les artistes qui composaient la symphonie que dirigeait M. Jules Goetinck étaient de grande valeur : pour la plupart recrutés dans l'orchestre du Conservatoire royal de Bruxelles. Avec de pareils éléments et le talent reconnu qui le distingue, M. J. Goetinck, le chef consciencieux autant qu'habile, a pu aborder des œuvres telles que celles qui ont figuré au programme de cette année : Concert Beethoven, concert Saint-Saëns, concert Gilson, concert Massenet. C'a été un ensemble vraiment remarquable de noms et d'œuvres.

M. Goetinck a, d'ailleurs, fait voir que la routine n'a pas encore droit de cité au Casino. Détail remarquable, la *Mer* de Gilson a été donnée pour la dixième fois cette saison. C'était chaque fois M. Chômé, le professeur de déclamation au Conservatoire royal de Bruxelles, qui, avec beaucoup d'art, disait le poème d'Eddy Levis. Cette dixième exécution de l'œuvre grandiose de Gilson est un véritable événement : quand on songe que, dans d'autres villes, ce chef-d'œuvre n'a pas dépassé deux auditions, on peut conclure que c'est surtout à la science et à la conscience du chef, au soin et au fini de l'exécution que le public a fait honneur en accourant chaque fois plus nombreux et en formant salle comble à la dernière séance de la *Mer*. Voilà un détail très caractéristique de la façon dont ce public a reconnu les mérites de l'orchestre et la valeur du chef qui le dirigeait. En général, tant vaut le chef, on le sait, tant vaut l'orchestre. Il mène au triomphe ou à l'irrémédiable chute par l'enthousiasme ou par l'indifférence qu'il inspire à cette unité, l'orchestre, ce corps dont il est l'âme. Telles sont les qualités que l'on a saluées dans M. Goetinck et qui lui ont valu de beaux succès. Les habitués du Casino de Blankenberghe ont pu se féliciter de cette saison, et M. Goetinck n'a pas lieu d'être mécontent de la façon

dont il a été fêté! Rien ne lui a manqué : ovations, cadeaux princiers, palmes, fleurs. Et voici que, pour « couronner l'œuvre », le vaillant chef d'orchestre, probablement signalé par la nombreuse colonie étrangère, qui prise si haut et à juste titre son talent, vient d'être engagé à Berlin, pour y diriger, en novembre prochain, le célèbre orchestre Bilse, qui donnera un concert d'œuvres belges. On y jouera, entre autres, la *Mer* de Gilson. C'est là un nouveau et brillant succès pour le chef estimé, un honneur rarement accordé à nos compatrioes, honneur dont l'orchestre du Casino et Blankenberghe même ont quelque droit de se montrer fiers! P. M.



NOUVELLES DIVERSES

La direction des *Festspiele* de Bayreuth ayant résolu de ne pas donner de spectacle l'été prochain, le théâtre de Munich fait annoncer, dès à présent, qu'il donnera toute la série des drames de Wagner depuis *Défense d'aimer ou la Novice de Palerme*, son premier ouvrage antérieur aux *Fées*, jusqu'à, mais non compris, *Parsifal*, qui reste la propriété exclusive de Bayreuth.

Le Dr Hans Richter dirigera trois concerts à Londres, le mois prochain, à Saint-James Hall. Le premier concert est fixé au 8 octobre; on y entendra : l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, le *Scherzo capriccioso* de Dvorak et la septième symphonie de Beethoven. Au deuxième concert, la semaine suivante, le programme comprend une sélection du *Vaisseau-Fantôme* de Richard Wagner, une ouverture de *Smetana*, la suite no 1 de *Peer Gynt* de Grieg, la quatrième symphonie de Beethoven et la symphonie inachevée de Schubert. M. Nordica se fera entendre à cette deuxième séance. Le troisième concert se donnera à Queen's Hall, le 20 octobre, et sera encore plus intéressant que les deux autres, car on y exécutera l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner, les variations pour orchestre sur un thème de Haydn, de Brahms, la scène de la forge de *Siegfried*, chantée par M. Andrew Black et, pour finir, la Neuvième Symphonie avec chœurs de Beethoven.

Le 12 septembre dernier, Mme Clara Schumann, la veuve du maître des *Lieder*, a célébré à Interlaken son soixante-quinzième anniversaire de naissance. La grande artiste, quelques jours plus tard, a été victime d'un accident. Effrayée pendant une promenade par les évolutions d'un cavalier peu maître de son cheval, elle a fait une chute dans un fossé de la route, et s'est fait une contusion au bras. Celle-ci n'est pas grave, mais la commotion ressentie n'en a pas moins laissé des traces.

Aux dernières nouvelles, heureusement, Mme Schumann semblait être tout à fait remise.

Nous avons annoncé qu'une cérémonie se préparait à l'Opéra de Paris, à la mémoire de Gounod, à l'occasion de la millième de *Faust*. Voici en quoi elle consistera.

Au chœur final : « Christ est ressuscité ! » s'enchaînera l'apothéose de l'illustre maître par l'apparition de son buste, entouré des principaux personnages de ses opéras : *Roméo et Juliette, Philémon et Baucis, Mireille*, etc.

Un chœur composé par M. Ambroise Thomas sur des vers de M. Jules Barbier, seul auteur survivant de la pièce, sera chanté par tous les artistes de l'Opéra.

Dans la séance du 14 septembre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de France, il a été rendu compte d'une nouvelle découverte musicale faite au cours des fouilles de l'école française d'Athènes. Il s'agit d'un fragment considérable d'un nouvel hymne à Apollon, accompagné, comme le précédent, de notation musicale. Il se compose de 28 lignes, dont le commencement est assez bien conservé. M. Henri Weil, d'après une photographie envoyée par M. Homolle, est arrivé à combler presque toutes les lacunes avec évidence ou tout au moins avec grande probabilité. Il a donné lecture d'une traduction française qui fournit une idée suffisante de l'original. On s'accorde à reconnaître à cet hymne une haute valeur poétique. M. Théodore Reinach étudiera les signes interlinéaires qui notent le chant de ce morceau.

NÉCROLOGIE

Une bien triste nouvelle, d'autant plus cruelle qu'elle est tout à fait imprévue, nous arrive de Paris, celle de la mort de M. Pierre Schott. Il a succombé subitement, jeudi matin. Dans ce journal, qui lui avait autrefois appartenu et où il avait conservé de solides amitiés et de vives sympathies, cette mort brusque causera de vifs et sincères regrets. Fils de Pierre Schott, le fondateur de la maison Schott frères de Bruxelles, et neveu des grands éditeurs de Mayence, Pierre Schott avait, à la mort de son père, repris la direction de la maison de Bruxelles Après avoir géré celle-ci pendant quelques années, il en céda le fonds en 1888, pour aller réorganiser sa maison de Paris, sous la raison sociale Pierre Schott et Cie. Le *Guide musical* émigra à ce moment à Paris, et Pierre Schott en eut alors la direction nominale. Après deux ans, notre revue revenait à Bruxelles, où nous regrettons que notre ami ne l'ait pas suivie. Nous n'aurions peut être pas à déplorer aujourd'hui sa mort.

Pierre Schott était un excellent musicien et un pianiste remarquable. Il avait étudié naguère avec Louis Brassin, ami intime de son père, et il s'était même produit en public dans différents concerts en Allemagne, à Mayence, Wiesbade, etc. La mort de son père, en l'appelant à la tête des affaires de sa maison, le força de renoncer à la pratique de l'art. Mais il était resté un lecteur de partition d'une habileté peu commune. Il s'était essayé aussi dans la composition, et il a publié, sous différents pseudonymes, des romances qui ne sont pas sans quelque mérite et sans charme. Malheureusement, l'atmosphère de Paris n'était point ce qui convenait à sa nature sensitive et mélancolique, encline à la rêverie et taciturne, et il a été terrassé. Le pauvre garçon n'avait pas trente huit ans.

— A Cincinnati (Etats-Unis), P. W. Steinbrecher, pianiste, fondateur d'une fabrique de pianos et de l'*Academy of music* de Cincinnati Steinbrecher, qui était Berlinois de naissance et qui avait dû fuir l'Allemagne après les événements de 1848, avait pendant quelque temps été l'élève de Chopin à Paris. Il était âgé de soixante-douze ans.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

Opéra. — Du 16 au 23 septembre : Mara, Pagliacci et Puppenfee. Carmen. Le Vaisseau-Fantôme. Pagliacci et la Fille mal gardée. Obéron Falstaff et Carnaval. Mignon. Tannhæuser.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 17 au 23 septembre : Lohengrin. La Traviata. Aïda. Mireille et Farfalla. La Traviata. Faust.

Spectacle de la semaine : lundi, la Traviata. Faust. Werther. Reprise du Prophète, pour les débuts de M. Casset. — Très prochainement, reprise de Tristan.

Théatre du Parc. — L'Arlésienne.

Théatre des Galeries — Le Tour du monde en 80 jours.

Alcazar royal. — Yvette Guilbert.

Empire-Palace — Spectacle-concert.

Dresde

Opéra. — Du 17 au 23 septembre : Hamlet. Tann-

hæuser. Hamlet. Guillaume Tell. Les Maîtres chanteurs. Hamlet

Paris

OPÉRA. — Du 17 au 21 septembre : Roméo et Juliette. La Walkyrie. Thaïs et la Maladetta.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 17 au 22 septembre : Manon. Falstaff. Carmen. Manon. Falstaff Manon

Vienne

OPÉRA. — Du 18 au 24 septembre : Wiener Walzer et Puppenfee. Mignon Roméo et Juliette Freyschütz Ephigénie en Aulide. Manon. Cavalleria rusticana et Coppelia.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 30 Septembre 1894 — NUMÉRO 40

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, 15, Oxford street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir.—A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 40. 30 Septembre 1894.

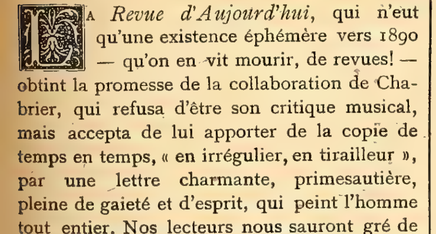


Les tendances de l'ART MUSICAL se rapprochant chaque jour davantage de celles du GUIDE MUSICAL, Mme Leduc a proposé à M. Kufferath une combinaison qu'il a acceptée. Les deux revues n'en feront plus qu'une, dont la publication se continuera à partir du 1er octobre prochain, sous le titre LE GUIDE MUSICAL.

Il est bien entendu que M. Maurice Kufferath gardera son entière indépendance et qu'il sera seul propriétaire et directeur du GUIDE MUSICAL, dont la ligne de conduite restera ce qu'elle était par le passé.



UNE LETTRE
D'EMMANUEL CHABRIER



La *Revue d'Aujourd'hui*, qui n'eut qu'une existence éphémère vers 1890 — qu'on en vit mourir, de revues! — obtint la promesse de la collaboration de Chabrier, qui refusa d'être son critique musical, mais accepta de lui apporter de la copie de temps en temps, « en irrégulier, en tirailleur », par une lettre charmante, primesautière, pleine de gaieté et d'esprit, qui peint l'homme tout entier. Nos lecteurs nous sauront gré de mettre cette épître sous leurs yeux :

Cher ami (1),

Justement on me remet votre lettre, et le titre que vous me proposez. *Lettres confidentielles sur la musique*, me semble d'une ironie amusante comme tout; ce titre en *tête*, un bon article en *bedon* et ma signature en *coda*, ça ferait peut-être un rude effet; mais, je vous le répète, me *lier*, ça me turlupine. Faites-moi, si vous le désirez, une place de bachibouzouk dans la revue, du Monsieur intermittent; annoncez moi, je vous en laisse absolument libre. Mais surtout rien pour le premier numéro, car je serai en Allemagne (1).

Cherchez un homme *recta*, porteur sérieux d'une copie parfaite, il y en a de compétents; et quand même, et surtout un *moderne*, un *ardent*.

Aujourd'hui, il faut mettre les pieds dans le plat; de vingt-cinq à trente ans, on est fait pour ça. Trouvez un hirsute tueur de répertoire, tombeur de Ritt, allumeur alerte de nouveaux réverbères, éteignoir radical des anciens : voilà la tignasse rêvée.

Mais moi, à quoi bon?

Quand on a peu de cheveux, et qu'ils sont blancs, on ne doit plus jouer de piano en public. Au surplus, ce n'est pas cela qui m'arrêterait, mais bien ce que je vous ai dit dans la lettre no 1. C'est le fil à la patte du mensuel article; ça, je renâcle. Encore une fois, merci; utilisez-moi autrement si je puis être bon à quelque chose.

E. C.

Quel entrain, quelle fougue et à la fois quel bon sens et quelle modestie respirent ces quelques lignes du parfait musicien que l'art pleure en ce moment! Si jamais le célèbre aphorisme de Buffon : « Le style c'est l'homme », avait besoin de justification, il la trouverait dans ce fragment de lettre d'une si joyeuse fantaisie et d'une si profonde justesse.

Quant au critique idéal que rêvait le brave Chabrier pour la pauvre revue défunte, nous n'en connaissons guère qui remplissent le programme tracé par lui avec tant d'humour et de vérité. Les tombeurs de Ritt et de Stoumon, hirsutes tueurs de répertoire, il n'y en a pas à remuer à la pelle.

L. P.

(1) La lettre était adressée à M. Rodolphe Darzens, rédacteur en chef de la *Revue d'Aujourd'hui*.

(1) A Carlsruhe, où l'on avait monté le *Roi malgré lui*.



LETTRES DE RICHARD WAGNER

A

AUGUSTE RŒCKEL

(Traduites par M. Kufferath)

(Suite. — Voir le nº 39).



II

Zurich, 12 septembre.

Ta lettre, ô toi cher ami, m'a réjoui au delà de toute mesure! Elle m'est arrivée si inattendue et si inespérée, elle me donne des preuves si fortes de ta courageuse et sereine persévérance que rien de plus agréable ne pouvait se rencontrer pour m'élever et me fortifier moi même. Ma santé n'est pas des meilleures, et, tandis que mon corps montre une suffisante fermeté, mon système nerveux est dans un état inquiétant d'affaiblissement progressif, — conséquence nécessaire de la sincérité sans réserve de ma sensibilité violente et passionnée, qui fait de moi un être artiste dans la mesure où je le suis. C'est plus particulièrement ma vie toute d'imagination, sans réalisation suffisante, qui affaiblit mes nerfs cérébraux au point de ne pouvoir plus travailler qu'à de longs intervalles et en m'interrompant souvent, sous peine de m'exposer à une longue et douloureuse souffrance. C'est dans cet état que ta lettre m'a trouvé ; son contenu rapproché de ta situation formait un contraste assez remarquable avec ma propre situation et mes sentiments. Elle a confirmé en moi une impression déjà maintes fois éprouvée, à savoir qu'une demi-liberté est plus humiliante et plus déprimante qu'un esclavage absolu : il me serait cependant difficile de t'expliquer bien clairement ce que j'entends par là.

Mes travaux littéraires témoignent de mon manque de liberté comme artiste : je les ai conçus sous la plus tyrannique nécessité, et ils n'ont été écrits rien moins que dans l'idée de faire des « livres » ; s'il en avait été ainsi, tu n'aurais probablement pas eu à te plaindre tant de mon style.

Mais cette période de production littéraire est maintenant bien finie : j'en mourrais si je devais continuer ; je m'occupe, au contraire, en ce moment, de l'exécution d'un grand projet artistique, l'achèvement du poème de trois drames précédés d'un prologue indépendant, que je vais mettre ensuite en musique et que — Dieu sait quand, comment et où? — je ferai un jour représenter. Le tout sera intitulé : l'*Anneau du Nibelung* (1). Le prologue : le *Rapt de l'or du Rhin;* — le premier drame : *la Walkyrie;* — le deuxième : *le Jeune Siegfried*; — le troisième : *la Mort de Siegfried.*

Les trois drames sont déjà terminés et je n'ai plus qu'à faire les vers du prologue. Je pense pouvoir, encore avant la fin de cette année, soumettre le poème imprimé à mes amis. L'achèvement du tout (dans l'état actuel de ma santé) me demandera naturellement beaucoup de temps : le moment de la représentation, je dois, pour le moment, le reculer dans les temps fabuleux de l'*avenir*. — Au sujet de ce plan, tu seras renseigné très explicitement par une communication à mes amis relative à mon développement comme artiste, que j'ai placée en tête de mes trois poèmes d'opéra (*Vaisseau-Fantôme, Tannhæuser* et *Lohengrin*). Ce livre a déjà paru au début de cette année et j'ai veillé à ce qu'un exemplaire te fût adressé ; je présume qu'il ne te sera pas encore parvenu ; s'il en était autrement, je te prie de m'en avertir, que je puisse réparer l'omission s'il y a lieu. — Au lieu de la réduction pour piano de *Lohengrin* que tu attendais, j'envoie à ta chère femme la partition d'orchestre de cet ouvrage, qui vient de paraître chez les Hærtel ; elle verra s'il lui est permis de te la faire parvenir. De toutes façons, la partition te donnera plus de satisfaction que la réduction pour piano. Je t'envoie également quelques petits écrits sur des questions d'art, parus en différentes circonstances. Le dernier est une introduction à la représentation de mon *Tannhæuser*. Depuis peu, en effet, un certain nombre de théâtres allemands s'occupent de monter cet ouvrage. Même le théâtre de la Cour, à Berlin, s'y prépare, et je puis admettre qu'avant peu tous nos théâtres l'auront donné.

(1) En allemand : *der Reif des Nibelungen.* Plus tard, Wagner a changé le titre en *der Ring des Nibelungen. Ring* et *Reif* ont, d'ailleurs, la même signification.

Malheureusement, je ne puis plus en ressentir aucune joie : à tous égards, — il est trop tard : je sais aussi que nulle part cet ouvrage ne sera exécuté comme je le veux; artistes et public ne peuvent entreprendre et comprendre que le côté le plus effeminé de l'œuvre; ils ne saisissent pas l'énergie de passion qui est en elle. Ma célébrité qui croît d'une façon si inattendue me procurera-t-elle la possibilité de représenter un jour mes *Nibelungen ?* J'en dois douter aussi, attendu que telle que j'entends l'œuvre, cette possibilité ne peut naître que de circonstances tout à fait autres que celles qui dominent actuellement dans l'art et dans la vie. Le plus pénible pour moi, — malgré tous mes apparents succès, — ce sera toujours de savoir que le plus gros de ces succès, je le dois à l'incompréhension du véritable esprit de mes œuvres : sur ce point, malheureusement, je ne puis plus me faire illusion.

Quand il te sera de nouveau permis de t'occuper de littérature, je voudrais que tu me fasses savoir si je puis, de temps à autre, te faire parvenir des livres. Une lecture qui t'intéresserait extraordinairement serait celle des écrits de Feuerbach. Je te passerais aussi le poète en qui j'ai récemment reconnu le plus grand de tous : c'est le poète persan *Hafis,* dont les œuvres viennent de paraître en une très tolérable adaptation allemande de Daumer. Les écrits de ce poète m'ont rempli d'une véritable terreur : avec toute notre culture européenne tant vantée, nous nous trouvons presque humiliés par ces productions que l'Orient a jadis vues s'épanouir avec une si sûre, si sereine et si haute tranquillité d'âme. Je suis persuadé que tu partagerais mon étonnement. Le seul mérite du moderne développement de l'Europe, je le retrouve dans une sorte de désagrégation universelle, tandis que, dans l'apparition de cet Oriental, je reconnais une aspiration individuelle de l'antiquité.

Je me propose d'écrire prochainement une bonne fois à ta pauvre chère femme, et je souhaite ardemment qu'il me soit donné de lui procurer un peu de soulagement et d'espérance. — Ma situation personnelle s'arrange assez agréablement et je dois m'estimer heureux de pouvoir satisfaire les plus pressants besoins de l'existence sans de trop lourds soucis ; malheureusement je suis *très seul;* il me manque un commerce suffisant; et plus que jamais j'ai l'impression que le côté exceptionnel de ma situation se retourne contre moi, comme une véritable malédiction, au point de vue des jouissances de la vie ; un prisonnier ne pourrait comprendre pourquoi si souvent je suis triste, pourquoi si souvent j'aspire à la mort : et cependant je vois cela si clairement, si nettement! — Mais assez de cela. Tu vas rire de moi, et franchement, je ne puis t'en contester le droit. Ce que je désire le plus maintenant, c'est que tu sois autorisé à m'écrire plus souvent : si tu pouvais, sur ce point, m'ouvrir une perspective consolante, sois assuré que tu me ferais une joie infinie.

Adieu et puisses-tu continuer à te tenir comme tu te tiens! Tel est le vœu le plus cher de ton fidèle ami

Richard Wagner.

III

Cher ami,

Il y a quelques temps seulement, j'ai de nouveau reçu des nouvelles de toi; j'ai appris aussi que quelques livres que je t'avais destinés ne t'étaient pas encore parvenus; avant de te répondre, j'ai voulu me renseigner à ce sujet auprès de ta chère femme ; mais, empêchée par la maladie, elle n'a pu me répondre qu'après quelques semaines; moi, de mon côté, j'ai eu, dans ces derniers temps, quelques occupations très absorbantes, si bien que, de tout cela, est résulté un retard dans ma réponse, pour lequel je te prie de m'excuser ; c'est pourquoi je place ces banales explications en tête de ma communication d'aujourd'ui.

Mon nouveau poème : l'*Anneau du Nibelung* (dont j'ai fait tirer seulement un petit nombre d'exemplaires pour mes plus proches amis), est déjà parti au mois de février de cette année pour Weimar, afin qu'il te soit envoyé par ta femme. Tu ne m'en dis rien : ta femme m'affirme cependant que ton exemplaire a été expédié à Waldheim. S'il ne t'a pas été remis, ce doit être pour des raisons qui rendraient tout à fait inutile l'envoi d'un second exemplaire. C'est pourquoi je préfère te demander d'aller aux renseignements. Si l'exemplaire s'était perdu, fais-le-moi savoir au plus vite : un second exemplaire arriverait promptement à ton adresse à Waldheim. — Tout commentaire sur ce poème me paraît donc en

ce moment inutile, aussi longtemps que tu ne m'auras pas annoncé que tu l'as lu.

Mes trois poèmes d'opéra, avec une communication à mes amis en guise de préface (Leipzig, Breitkopf et Hærtel), t'avaient également été envoyés déjà au début de l'année dernière; par ce que tu me dis je vois que le livre a dû se perdre ; j'envoie donc directement à ta femme un nouvel exemplaire, afin qu'elle te le fasse parvenir. J'y joins ce que tu m'as exprimé le désir d'avoir : 1° Hafis (deux volumes); 2° Feuerbach, conférences sur l'essence de la religion.

Ton état d'âme, — et je m'en réjouis grandement, — me paraît être de telle sorte que je puis me promettre pour toi une grande satisfaction de cette lecture : j'espère que tu es bien portant et que tu as préservé ton esprit qui ne se sent ranimé que lorsqu'il peut contempler le Beau dans la résignation et la contrainte. A ce point de vue, tu n'es peut-être pas plus mal loti qu'aujourd'hui tout autre homme : ce qui est vraiment beau n'est plus pour nous aujourd'hui qu'une image de la pensée ; que le Beau soit possible, qu'il doive un jour nous être présent, qu'il doive un jour être goûté par des hommes qui éprouvent comme nous, cette pensée raisonnée doit nous servir de consolation ici aussi bien qu'à toi. Et véritablement, c'est la seule consolation; en la sympathie pour une génération à venir, nous pouvons déjà ressentir de bienfaisantes impressions. C'est ainsi que je ne me fais pas de reproche de t'envoyer Hafis à Waldheim.

Le livre de Feuerbach est, en quelque sorte, le résumé de toutes ses antérieures spéculations philosophiques : ce n'est pas un de ses livres fameux, tels que l'*Essence du christianisme* et les *Réflexions sur la mort et l'immortalité*; mais c'est l'ouvrage qui donne le mieux et le plus rapidement une connaissance complète du développement de ses idées et des dernières conséquences de son exégèse. — Je serais bien heureux s'il t'était permis de te réjouir dans l'atmosphère de ce fort et clair esprit.

J'ajoute encore le programme des exécutions musicales que j'ai récemment organisées à Zurich ; cela t'intéressera. Tu t'étonneras sans doute de ce que j'aie pu me résoudre à donner de la sorte, au concert, une série de morceaux extraits de mes opéras. Mais la chose s'explique aisément. Tout d'abord, j'avais un trop vif désir d'entendre enfin quelque chose de mon *Lohengrin*, notamment le prélude. Mais, pour réunir l'orchestre nécessaire à cette exécution, il fallait, avant tout, songer à un concert complet et, par conséquent, donner tout une série de morceaux.

L'engagement de cet orchestre (soixante-dix exécutants) devait me coûter neuf mille francs; et, effectivement, lorsque je fis connaître mon projet, j'ai trouvé des personnes pour me garantir cette somme. Pour qui connaît Zurich, ses bourgeois et ses philistins, c'est là un fait surprenant, et je ne puis cacher que cette preuve d'une confiance insoupçonnée et d'une sympathie extraordinaire m'a profondément touché. Les exécutions ont été parfaites : j'avais fait venir de très loin, d'Allemagne, les meilleurs instrumentistes, et le succès a été tel qu'il acquerra une signification de plus en plus importante pour la Suisse. Je ne doute pas en effet, — quand j'en serai arrivé là, — que l'on m'offrira ici les moyens d'exécuter mes compositions dramatiques selon mon désir. Il faudra naturellement, que je me consacre exclusivement, pendant plusieurs années, à l'éducation d'un personnel d'exécutants tels que je les veux; le jour où j'en serai venu là, à mon entière satisfaction, je représenterai, pendant une année, toutes mes œuvres, et aussi mes drames des *Nibelungen*, sur un théâtre spécialement installé, légèrement construit, mais approprié à toutes mes exigences. Ainsi j'aurai atteint, sinon mon idéal, du moins ce qu'un homme seul a la possibilité d'atteindre. Mais auparavant j'aurai à concentrer toute ma force et ma santé, — qui est souvent chancelante, — pour achever la composition musicale de mes drames des *Nibelungen*. Cela me coûtera trois ou quatre ans certainement.

Les exécutions de mon *Tannhæuser* et aussi de mon *Lohengrin* qui se donnent présentement, ou vont se donner sur les théâtres allemands, demeurent pour moi sans aucun intérêt artistique : je sais que, la plupart du temps, elles ne répondent en rien à mes intentions et ne s'élèvent en rien au-dessus de la moyenne de nos représentations ordinaires d'opéras. Quoique, çà et là, je fasse de surprenantes expériences et que je m'étonne toujours de l'effet que ces représentations produisent sur

de petites scènes, — grâce notamment au zèle enthousiaste de jeunes musiciens, — je reste cependant froid au total, en raison des conditions générales et irrémédiables du théâtre. J'avoue que la diffusion de mes œuvres n'a de valeur pour moi qu'au regard des bénéfices matériels. Grâce à ceux-ci, ma situation s'est améliorée d'une façon très acceptable, j'ai l'avantage à présent de ne devoir plus travailler uniquement pour l'*argent;* quoi que j'entreprenne ici, jamais je ne me fais payer (ce que je ne ferais d'ailleurs jamais, fussé-je privé de toute ressource, car faire de l'art pour de l'argent, c'est ce qui pourrait m'éloigner à tout jamais de l'art, comme c'est aussi, au demeurant, ce qui provoque tant d'erreurs au sujet de l'essence des œuvres d'art). En somme, je pourrais dire que je vis assez agréablement, si j'étais un autre que je ne suis! Non seulement j'éprouve plus cruellement que qui que ce soit la malhonnêteté de la situation générale, mais encore, en ce qui concerne ma vie toute personnelle, je me convaincs de plus en plus clairement que, depuis quelques années seulement, — trop tard! — je sais que je n'ai pas encore vécu! Mais je ne veux pas t'obséder avec ces doléances qui ne sont point faites pour *tes* oreilles! Seulement il faut bien que je te le dise : mon art devient de plus en plus le chant du rossignol privé de la vue et qui se souvient ; mon art serait instantanément privé de toute base si je pouvais embrasser la réalité de la vie. Oui, où la vie cesse commence l'art (1); nous entrons dès la jeunesse dans l'art, sans savoir comment. C'est seulement lorsque nous avons pénétré l'art jusqu'à son extrême limite qu'à notre désespoir nous nous apercevons que ce qui nous manque, c'est la vie! — Si je pouvais me consoler avec de nouvelles illusions, je me sentirais, en vérité, à mon aise : si je pouvais être vaniteux et glorieux, combien ne devrais-je pas m'estimer heureux en ce moment! Ma renommée va grandissant; on me considère comme une apparition sans précédent et qu'on ne peut encore classer; on écrit à propos de moi des articles de journaux et des brochures en masse ; l'incompréhension et l'admiration se passionnent contradictoirement à mon sujet, — et cependant que tout cela me laisse indifférent! Je ne pourrais plus maintenant faire œuvre d'écrivain, tant je suis écœuré des malentendus provoqués par mes livres, et dégoûté d'être demeuré à peu près incompris dans le cœur de mon être et de mes idées. Une seule chose pourrait me consoler : c'est que non seulement on m'admire, mais que l'on m'aime ; où cesse la critique, la sympathie se présente, et elle a rapproché de moi beaucoup de cœurs. Mais cette sympathie doit toujours demeurer pour moi une chose lointaine, elle ne pénètre jamais ma vie que très indirectement, car, — étant donnée la forme qu'a prise cette vie, — je ne puis plonger du regard dans ce royaume de l'amour que comme dans un paysage lointain. Si je pouvais devenir un bon égoïste, je serais sauvé : mais cela ne va pas, et, — comme toi, — je ne pourrai me maintenir dans la sincérité de ma nature que par la résignation.

Cher ami, je t'ai parlé de moi, et j'aurais encore à te dire maintes et maintes choses, mais je ne veux pas décharger tout cela en une cargaison. Ce que je désire maintenant le plus ardemment, c'est que tu sois autorisé à m'écrire plus souvent : un commerce plus assidu peut seul faciliter ces confidences qu'une sorte de pudeur retient. Et puis, que pourrais-je te dire au sujet de toi-même? Toi seul, tu peux m'éclairer sur le problème de ton existence actuelle : mes impressions, en ce qui concerne ta situation, je n'ai pas le droit de les communiquer à toi-même ; ce que tu es pour moi, comment tu apparais à mes yeux, je dois garder cela en moi, car il devrait m'être défendu de provoquer en toi le soupçon que je voudrais te rendre vaniteux. Tout ce que je puis te dire au sujet de toi-même, c'est que je me ferais l'effet, d'un sot si je voulais te donner un conseil : mais tu me rendrais très heureux si tu réussissais à découvrir en quoi le conseil ou l'encouragement d'un sincère ami pourraient t'être utiles. Si tu le découvres, tu me le diras! —J'espère que mon envoi de livres te parviendra ; je serai en esprit auprès de toi, quand tu liras ces livres. Au sujet de mes *Nibelungen*, fais-moi savoir le plus tôt possible si tu as reçu le poème et, dans la négative, si je puis te l'envoyer. Il est la somme de ce que je puis actuellement comme artiste. Renseigne-moi donc bien vite à ce sujet!

(1) Cette idée se trouve plusieurs fois exprimée dans les lettres de Wagner à Liszt et à Uhlig. Il me semble intéressant de la rapprocher de cette réflexion de Goncourt qui sous une autre forme et à un autre point de vue exprime le même sentiment.

Et là dessus : adieu! Si tu ne peux m'écrire bientôt, fais-moi du moins savoir par ta femme si tu peux recevoir une nouvelle lettre de moi. Je rattraperai alors beaucoup de choses que j'omets aujourd'hui, parce que je ne peux me mettre à une lettre qu'une seule fois et que déjà je sens ma tête se troubler! Adieu ! Aie courage et... patience ! Aucun de nous ne peut aboutir sans cela.

Ton RICHARD WAGNER.

Zurich, 8 juin 1853

(A suivre.)



NOTES DE VOYAGE

(Suite. — Voir les nos 38 et 39)



Prague !... *Praha!* La ville sainte, l'antique capitale de la Bohême et l'ancienne résidence de ses rois. On n'est plus ici ni en Autriche ni en Allemagne. A l'entrée de la ville, une porte aux ogives flamboyantes évoque, au premier moment, le souvenir de Nuremberg, la vieille cité germanique. Mais, à mesure qu'on avance et qu'on descend, par la pente douce des rues, vers la Moldau, l'impression change. Au milieu des façades rococo, ornées de massives cariatides qui soutiennent des balcons aux ferronneries fleuronnantes, s'ouvrent, çà et là, de vieilles voûtes aux cintres bas; la tour de l'ancien hôtel de ville, avec ses quatre clochetons d'angle soutenant la vieille horloge ouvragée comme une dentelle, projette son ombre sur la place où le gothique se mêle à d'étranges imitations de palais italiens ou français. Des ruelles sordides s'enchevêtrent vers le quartier juif, groupé autour de la vieille synagogue massive et sombre. Par dessus un mur, des acacias tordent leurs branches tourmentées ; c'est le cimetière juif, dont les pierres tombales, couvertes de mousse et déjetées, ont gardé, semble-t-il, des attitudes de supplication ou d'horreur, souvenirs des féroces persécutions d'autrefois. Dans le lointain brumeux, sur les hauteurs de l'autre rive, le Hradschin, ensemble prodigieux de palais massifs et de maisons seigneuriales aux proportions gigantesques étageant leurs façades jaunes dans la verdure, d'où émerge la silhouette en oignon d'une vingtaine de tours d'églises et d'abbayes. Et voici la Moldau, roulant ses eaux rougeâtres sur un lit bas de cailloux à travers les voûtes du fameux pont orné de trente groupes de statues d'où fut précipité, selon la légende, saint Jean-Népomucène. Le tableau est vraiment d'un pittoresque étrange et nouveau. On a nettement la sensation d'une civilisation autre. Ce n'est pas encore l'Orient, mais ce n'est déjà plus la Germanie. L'arbre d'occident a poussé ces racines jusqu'ici, mais la végétation slave commence. Non moins que l'aspect général de la ville, la physionomie des gens du peuple est pleine de caractère. Ce qui frappe surtout, c'est la rectitude de l'angle facial, la hauteur du front, la fermeté de l'arcade sourcillière. Le nez aquilin domine. Tous les signes d'une race intelligente, énergique et fière. Les Tchèques le sont. La Bohême est un des pays les plus avancés de l'Europe, et elle est la province la plus civilisée de la monarchie austro-hongroise. Il n'y a que *trois pour cent* d'illettrés, alors qu'en Belgique, nous en avons 32 p. c. et en France 28 o/o! Peuple très artiste, la Bohême a ses poètes, ses peintres et ses musiciens, qui sont à la tête du mouvement intellectuel dans la monarchie. L'Autriche doit à la Bohême ses meilleurs écrivains, ses savants les plus illustres, ses compositeurs les plus renommés.

L'histoire de la Bohême est malheureusement peu connue au dehors, les Allemands s'étant entendus pour accaparer à leur profit la plus belle part de la riche productivité de ce petit peuple tenace et volontaire. Aussi dans nos pays confond-on volontiers les Tchèques avec les Allemands, parce qu'ils ne nous sont connus que par l'intermédiaire des Allemands et qu'on les croit englobés dans l'ensemble des populations germaniques qui les entourent. Mais cette plus occidentale des familles de la race slave a sa physionomie bien originale et bien à part; et c'est vraiment merveille de voir quelle fécondité de ressources elle déploie dans toutes les branches de l'activité intellectuelle. Dans l'histoire de la musique elle joue un rôle tout à fait extraordinaire en ce moment. Prague est un centre artistique de premier ordre. Le Théâtre national tchèque est

une des scènes les plus remarquables de l'Europe. On se rappellera la sensation énorme, produite il y a deux ans, à l'*Exposition de théâtre et musique*, à Vienne, par les représentations qu'y allèrent donner les troupes d'opéra et de comédie du Théâtre de Prague. Ce fut une véritable et foudroyante révélation. Quatre fois de suite, les comédiens tchèques durent jouer le petit opéra comique de Smetana, la *Fiancée vendue* (dont l'ouverture a été plus d'une fois exécutée dans nos salles de concerts), et chaque fois ce fut un triomphe et pour l'œuvre et pour les interprètes. « C'est un pur chef-d'œuvre », me disait Hans Richter en parlant de cet ouvrage qu'il a dirigé à l'Opéra de Vienne, et qui fait, du reste, en ce moment, la conquête de toutes les scènes allemandes, en attendant qu'un directeur intelligent la monte en Belgique ou en France.

Les notions que nous avons de la musique thèque se bornent généralement à quelques œuvres de Dvorack. Celui-ci a eu la chance d'être prôné par Brahms, et cette recommandation a suffi pour que toutes les institutions de concerts en Allemagne lui ouvrissent leurs portes. Dvorack n'est pas cependant le seul maître digne d'attention en Bohême. Le plus illustre et le plus original représentant de cette école est certainement Smetana, qui en a été le véritable chef et l'initiateur. Voilà dix ans qu'il est mort, sourd comme Beethoven, inconnu au dehors, mais d'autant plus chaudement admiré par ses compatriotes. Mais l'heure de la justice a sonné aussi pour lui. Depuis l'Exposition de Vienne, ses œuvres dramatiques ont fait leur chemin à travers l'Allemagne en attendant qu'elles passent sur la scène française. On a traduit d'abord la *Fiancée vendue*, dont le succès a été considérable partout et qui a même passé la Manche et l'Océan. L'Opéra de Vienne a donné, cet hiver, un autre opéra comique de Smetana, le *Baiser*. C'est un véritable bijou, dont le succès a été tel qu'en une seule saison l'ouvrage a pu être donné dix-sept fois, chiffre considérable, quand on songe à la variété du répertoire de l'Opéra de Vienne. Avant peu, ce théâtre montera l'un des grands opéras de Smetana : *Dalibor*, que l'on admire comme son chef-d'œuvre. Ce qui est certain, c'est que Smetana possédait le don du théâtre et que ses partitions dramatiques sont remarquables autant par la variété et la force de l'inspiration que par l'intérêt et l'originalité de la facture. Smetana a laissé, d'ailleurs, toute une série d'œuvres symphoniques qui sont des plus remarquables et que je signale à nos directeurs de concerts en quête de nouveautés intéressantes. Il y a, notamment ses poèmes symphonique réunis en un cycle sous le titre général, *Ma vlast* (ma patrie), qui sont des œuvres d'un caractère profondément poétique. Les poèmes symphoniques de Smetana sont au nombre de six ; par la richesse et l'originalité de l'invention, par le caractère des thèmes, par l'intérêt de la polyphonie et de l'instrumentation, ils comptent parmi les plus belles choses qu'ait produites l'art symphonique moderne.

Dvorack, lui aussi, s'est essayé au théâtre, mais, à ce qu'il semble, avec moins de bonheur que dans la symphonie et la musique de chambre, où il a produit des œuvres de tout premier ordre. Son opéra *Dimitri*, joué en 1892 à l'Exposition de Vienne, paraît avoir intéressé plutôt par sa valeur proprement musicale que par ses mérites dramatiques. J'ai lu, il y a quelque temps, sa première œuvre théâtrale : *Wanda;* très belle en quelques-unes de ses parties, elle m'a néanmoins paru manquer de style propre. Çà et là, on sentait des influences étrangères : tantôt celle de Wagner, tantôt celle des Italiens. Rien de semblable chez Smetana, qui suit sa propre voie, tout en n'ayant rien ignoré des œuvres du maître saxon et des grandes réformes apportées par lui dans le style de la musique dramatique.

Et c'est là un des côtés les plus curieux du mouvement musical en Bohême qu'il ait su se préserver de toute imitation directe. La musique tchèque a d'incontestables affinités avec l'école russe, d'un côté, et, de l'autre, avec la musique polonaise, telle quelle nous apparaît à travers Chopin et Moniuszko ; elle a néanmoins son caractère propre, un tour mélodique et rythmique à part, qui se combine avec un sens vraiment exceptionnel de la polyphonie.

Parmi les jeunes maîtres tchèques, il faut citer encore M. Zdenek Fibich, dont le Théâtre Flamand d'Anvers a donné, l'année dernière, l'*Hippodamia*. C'est un esprit original, qui cherche du neuf. Disciple résolu de Wagner, M. Fibich ne suit pas, cependant, la même

méthode que lui. Comme le maestro flamand Peter Benoit, il croît au mélodrame et se sert de toutes les richesses de l'art symphonique moderne pour accompagner la parole, non le chant. C'est pour lui la conclusion extrême du système wagnérien, qui a supprimé le *chant* dans le sens qu'on y attachait jusqu'ici. La tentative est au moins originale.

Ce sont là les têtes du mouvement musical tchèque, à côté desquelles il faut citer encore Rozkosny, Charles Sebor, Adalbert Hrimaly, Wilhelm Blodek (1834-1874), qui tous ont donné au théâtre des œuvres applaudies, soit dans le genre sérieux, soit dans le genre comique, sans compter nombre d'œuvres symphoniques, de mélodies, de pièces de piano ou pour d'autres instruments.

Il y a dix ans, Emmanuel Chlava, un des meilleurs musiciens et critiques de Bohême, en jetant un regard sur les vingt-cinq dernières années de production de la jeune école nationale de musique, exprimait la certitude que bientôt l'étranger, jusqu'alors indifférent, s'intéresserait à elle et serait étonné de la richesse des musiciens tchèques.

La prédiction s'est en partie accomplie déjà. La jeune école tchèque, depuis les révélations de l'Exposition de Vienne, marche à pas de géant à la conquête du monde. L'an dernier, le quatuor de Prague donnait à Vienne une série de séances qui produisirent la plus vive sensation. Cette année, ce quatuor va étendre ses pérégrinations. Il visitera une partie de l'Allemagne. Pourquoi ne pousserait-il pas jusqu'en Belgique et en France? Il serait certain d'y rencontrer une compréhension aussi éveillée que de l'autre côté du Rhin et des sympathies d'autant plus vives qu'elles ne seraient atténuées par aucune prévention politique.

(A suivre). MAURICE KUFFERATH.

P.-S. — Il faut croire que les notes que j'ai publiées au sujet de l'organisation de « l'éducation esthétique » dans les conservatoires allemands ont vivement intéressé les personnes qui s'occupent d'enseignement, car plusieurs professeurs m'écrivent à ce sujet et expriment unanimement le regret, que ce côté de l'éducation de nos futurs artistes soit, en effet, complètement négligé dans nos écoles officielles, d'autre part si remarquablement dotées.

Je dois constater, à ce propos, que le jeune ministre de l'instruction publique de France, M. Leygues, semble se rendre compte des lacunes de l'organisation surannée du Conservatoire de Paris. Les réformes qu'il vient d'introduire dans cet établissement sont inspirées par le très louable désir de relever l'enseignement officiel de la musique, déplorablement encroûté dans la vieille routine. Mais elles ne suffisent pas, et il est à souhaiter que le ministre ne s'arrête pas à mi-chemin, c'est-à-dire, qu'il organise aussi la haute culture intellectuelle, qui jusqu'ici n'est que bien faiblement représentée dans les cours de la première institution musicale de France. Il y a là une nécessité absolue.

Ce qui m'étonne, c'est qu'un journal aussi sérieux que le *Journal des Débats* paraisse prendre sur ce point une attitude hostile aux projets qu'on attribue à M. Leygues. Il a publié, cette semaine, un article de M. Georges Clément, qui combat l'idée d'introduire au Conservatoire un programme de haut enseignement littéraire et artistique. Selon l'auteur de cet article, ce serait perdre de vue le but de l'institution.

« Le Conservatoire, dit-il, devrait être uniquement une école professionnelle, une école d'apprentissage. Il ne s'agit pas de haute culture intellectuelle, mais de métier. Les élèves sont là pour apprendre à fond les éléments techniques de leur art. Qu'ils commencent à savoir dire et chanter, c'est tout ce qu'on peut leur demander : le talent où le génie viendront par surcroît. »

Et M. G. Clément recommande d'en revenir aux anciennes traditions. « Autrefois, on se préoccupait peu de savoir si les élèves connaissaient l'histoire de l'art et s'ils avaient des préférences pour telle ou telle école littéraire : on en faisait tout bonnement des exécutants. Cela suffisait. »

Voilà justement l'erreur ! Celà suffisait autrefois, d'accord ; mais cela ne suffit plus aujourd'hui, parce qu'autrefois on ne demandait au Conservatoire que de former des virtuoses, tandis qu'aujourd'hui il importe qu'il nous fournisse autre chose que des artisans habiles.

Il y a quarante ans, les chanteurs pouvaient ignorer le nom de Weber, de Schubert et de Beethoven; les pianistes ou violonistes pouvaient ne pas savoir qui était J.-S. Bach; les compositeurs pouvaient ne pas remonter plus haut que Cimarosa, Pergolèse et Gluck; on ne leur demandait que de faciles mélodies, l'agilité des doigts et le brio de l'exécution. Aussi les plus fameux étaient-ils de parfaits ignorants. Je pourrais citer tels maîtres illustres du violon qui étaient obligés de faire écrire par d'autres l'accompagnement instrumental de leurs fantaisies et concertos (devenus classiques), parce qu'ils ignoraient jusqu'aux éléments de l'harmonie. Pour les chanteurs, il y a eu pis encore; plus d'un, et des plus fameux, ne savaient même pas lire la musique.

Qu'est-ce que cela prouve, pourrait-on m'objecter, sinon l'inutilité de l'éducation supérieure, même musicale !

Raisonnement spécieux ! Cela prouve simplement qu'en ce temps-là, pour le genre de musique qui était alors à la mode, une éducation superficielle était suffisante. Je ne sais si M. G. Clément est musicien, mais s'il l'est, je l'engage à parcourir la collection des airs célèbres, des concertos, des fantaisies et autres pièces fameuses qui formaient le répertoire ordinaire de ces « grands virtuoses » dont on nous rebat les oreilles et auxquels on voudrait nous faire revenir. Cette musique fait véritablement pitié ! On ne la supporterait plus.

Il est à remarquer, d'ailleurs, qu'en dépit de leur insuffisante éducation, ces virtuoses illustres étaient presque tous des intelligences peu communes, et qu'ils avaient presque tous eu le privilège de recevoir jeunes, en dehors de l'enseignement musical, une éducation littéraire et esthétique générale, qui les avait élevés au-dessus du rang de simple artisans.

La triste fin de ceux qui n'étaient pas autre chose que virtuoses, et qui, venus trop tard dans un monde nouveau, n'étaient plus de taille à y faire bonne figure, Sivori par exemple, Ole-Bule, Reményi, la Patti, combien d'autres, vient cruellement à l'appui de mes observations. Le temps des acrobates du gosier, de la quatrième corde ou de la touche est passé. On ne peut plus dire aujourd'hui comme autrefois : « Trop faible pour tirer l'empeigne, on en fera un artiste ». C'est justement pourquoi, un enseignement *artistique*, c'est-à-dire allant au delà de l'apprentissage purement technique, s'impose et deviendra de plus en plus indispensable.

A propos de ce que j'ai dit, des *écoles dramatiques et d'opéra* annexées aux conservatoires allemands, je trouve une information intéressante dans les journaux de Paris. Ils annoncent qu'il est question de créer un théâtre qui serait attaché au Conservatoire. Je suppose que c'est pour servir de scène d'exercice et d'essai, à l'usage des jeunes gens qui se destinent à l'art dramatique. Ce théâtre contiendrait mille places. Il est entendu que la saison d'abonnement ne serait que de six mois (novembre-avril). La moyenne du prix des places serait de quatre francs. Recette maxima : 720,000 francs. Il y aurait aussi deux séries d'abonnements de 250 francs par an, par exemple. Il y aurait enfin le titre de fondateur, qui donnerait droit à l'entrée permanente. Le directeur aurait un traitement fixe, les artistes seraient en société ; par conséquent, il ne s'agirait pas ici d'une spéculation.

L'idée serait excellente, si elle était appliquée sérieusement aux nécessités de l'enseignement.

M. K.

Chronique de la Semaine

PARIS

Au moment où va s'ouvrir la saison des grands concerts symphoniques, ne semble-t-il pas opportun de signaler l'absence totale, à Paris, de salles spécialement installées pour l'audition des œuvres des maîtres anciens et modernes ? Ce brave Pasdeloup avait établi ses « Concerts populaires » dans un cirque ; M. Lamoureux a été forcé de suivre son exemple, et c'est au Cirque d'Eté, dans une salle où on gèle l'hiver, où on étouffe l'été, où l'odeur des écuries vous saisit à la gorge, où les lois de l'acoustique sont déplorablement observées, que le public est réduit à entendre les plus belles pages des maîtres. M. E. Colonne, lui, n'a trouvé de libre que la salle du Châtelet, qui est certes mieux aménagée que le Cirque d'Eté, mais dans laquelle de sérieuses imperfections existent encore. Il y a bien l'immense vaisseau du Trocadéro ; mais quel est donc le chef d'orchestre assez audacieux pour oser installer des concerts dans une salle aussi éloignée du centre de Paris et si défectueuse en tant qu'acoustique?

En dehors de la Salle d'Harcourt, de celle du Jardin d'Acclimatation, toutes deux de création récente, et de la bonbonnière du Conservatoire, qui, elle, a déjà une longue existence, il n'y a donc à Paris aucun local établi en vue de l'audition parfaite des œuvres qui attirent aujourd'hui à elles un public de plus en plus nombreux. Alors que, dans la plupart des grandes villes de l'Europe, en Allemagne surtout, de magnifiques salles ouvrent leurs portes aux amateurs de bonne musique, nous sommes réduits, dans le beau pays de France, à nous contenter des premières installations venues pour nos grands concerts symphoniques.

Nous sommes, il est vrai, beaucoup mieux partagés en ce qui concerne les concerts de moindre importance, consacrés principalement à la musique de chambre. Les maisons Erard et Pleyel ont ouvert, de longue date, des salons qu'elles mettent à la disposition des artistes et auxquels elles ont apporté des améliorations constantes ; on ne saurait trop les en féliciter. En dehors de ces deux maisons de premier ordre, il existe encore nombre de salons ou locaux dans lesquels ont lieu, pendant la saison

hivernale, de fort intéressantes auditions musicales. Il suffirait de citer les salons Flaxland, Rudy, Gaveau, les salles de la rue d'Athènes (de date récente), de la Société d'horticulture, rue de Grenelle, où ont lieu les séances de la « Trompette », de la Société de géographie, de la rue de Trévise, 14, etc.... sans parler des cercles privés qui cultivent la musique de chambre.

Aujourd'hui, la musique symphonique a pris en France un tel développement, grâce à l'initiative de chefs d'orchestre comme Habeneck, Seghers, Pasdeloup, Colonne et Lamoureux, que l'on peut suivre avec le plus vif intérêt et pour ainsi dire pas à pas l'évolution musicale au XIXe siècle. Comme l'écrivait si bien M. L. de Fourcaud, « peu à peu l'on a vu le public, initié par les organisateurs des concerts symphoniques, prendre goût à l'art sévère. Avec l'accoutumance, le raffinement tend à venir. Il y a, maintenant, chez nous un terrain tout préparé pour l'épanouissement d'une école forte, franchement nationale, sûre de ses doctrines, maîtresse de ses idées, respectueuse des anciens chefs-d'œuvre, mais jalouse de se produire telle qu'elle est, selon ses aptitudes et les modes spéciaux de sa sensibilité ».

Ne pensez-vous pas qu'à cette école comme à l'école ancienne, il siérait de posséder un superbe local, dans lequel serait réalisés tous les perfectionnements désirables et réclamés de longue date? Ne pensez-vous pas que les *dilettanti*, heureux de pouvoir entendre les belles œuvres avec tout le confort désirable, se rendraient en plus grand nombre à ces assises de la musique symphonique ?

Il est même surprenant que l'enthousiasme croissant du public pour le grand art et le succès qui est venu couronner les louables efforts de MM. Colonne et Lamoureux, n'aient pas amené tel ou tel industriel à faire édifier la « Salle modèle », dont l'utilité se fait depuis longtemps sentir.

A défaut d'un industriel, ne se présentera-t-il pas un mécène pour se mettre à la tête d'une entreprise dont la réalisation comblerait les vœux d'un certain public, des compositeurs et des chefs d'orchestre?

Il est vrai que l'on trouve plus facilement des fonds pour couvrir la capitale de cafés-chantants et d'autres drogues *ejusdem farinæ!*

Hugues Imbert.



Médiocres débuts, l'autre soir, à l'Opéra-Comique : ceux de Mlle Nikita et de M. Féraud dans *Mignon*. La débutante est cette cantatrice américaine qui s'est promenée, il y a quelque dix ans, à travers l'Europe, sous le nom de la *Fée du Niagara*. Elle était alors toute jeune et elle fit quelque sensation par la précocité de son talent et la facilité de ses vocalises. Mais elle n'obtint jamais de véritable succès, et elle finit par échouer en Russie, où, pendant deux ou trois ans, elle a joué sur différentes scènes, à Saint-Pétersbourg, Moscou, Odessa, etc.

Les notes qui ont paru dans les journaux quoditiens à son sujet sont absolument erronées. Son début à l'Opéra-Comique n'a pas été heureux. La mignonne artiste ne manque pas d'un certain talent, sa voix n'est pas sans quelque charme, mais la méthode de chant est tout à fait défectueuse, la diction déplorable et le style totalement absent. On se demande ce qui a pu engager M. Carvalho à nous montrer cette Mignon exotique de qualités très insuffisantes. M. Féraud a fait meilleure impression dans Lothario. Il a une belle voix et un commencement de style. M. Féraud est le fils du colonel Féraud. Il fut lui-même militaire pendant dix ans avec le grade de maréchal-des-logis. Un beau jour, on lui découvrit une belle voix de basse. M. Féraud quitta l'armée pour le théâtre où il entre sans avoir passé par le Conservatoire. Enfin nous avons assisté, ce même soir, à un troisième début qui n'en est pas un. Mme Verheyden, en effet, a chanté le rôle de Philine, mais il ne lui sera pas compté comme une épreuve définitive. Mme Verheyden, préfère débuter seule dans un autre rôle de son choix. Mme Verheyden est une ancienne élève de M. Warnots; elle obtint son premier prix au Conservatoire de Bruxelles, il y a neuf ou dix ans. Depuis, Mme Verheyden se fit entendre avec succès à Lyon, à Marseille, à Lille et à Alger.

Le maëstro Verdi est arrivé mercredi matin à Paris. Il est descendu au Grand-Hôtel, où il occupe l'appartement dit « l'appartement des princes », celui-là même qui lui avait été réservé à son dernier voyage. L'illustre maître avait été précédé à Paris par son éditeur, M. G. Ricordi, arrivé depuis quatre jours, et son poète, M. Arrigo Boïto.

Verdi est, paraît-il, plus vif, plus alerte, plus cordial que jamais. Tel on l'a vu au mois de mars dernier, à l'Opéra-Comique, à l'occasion de la première représentation de *Falstaff*, tel on le revoit aujourd'hui, portant allègrement ses quatre-vingts et quelques... printemps. On ne dirait pas qu'il a six mois de plus.

Le but de son séjour à Paris est de surveiller les répétitions d'*Otello*, qui passera du 10 au 20 octobre.



Mlle Emma Calvé, engagée pour une série de représentations à l'Opéra-Comique, fera sa rentrée dans le courant du mois de novembre.



Hulda, l'opéra posthume de César Franck, représenté l'hiver dernier à Monte-Carlo, va être monté par M. Campo-Casso, directeur du Grand-Théâtre de Lyon.



Par décision du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, M. Guy Ropartz, le compositeur bien connu, est nommé directeur du Conservatoire de musique de Nancy.

M. Guy Ropartz, qui étudia la composition musicale sous César Franck, puis sous Massenet, est l'auteur de la musique de *Pêcheur d'Islande*, l'œuvre de Loti, qui fut représentée, en 1893, au Grand-Théâtre; du *Diable couturier*, un petit opéra comique joué au Théâtre d'Application, et de plusieurs poèmes symphoniques.

M. Guy Ropartz est le plus jeune des directeurs de conservatoires français : trente ans.



Une heure de musique nouvelle.

Sous cette rubrique, nos lecteurs se souviennent des matinées données l'an dernier à la Bodinière, matinées d'un si puissant intérêt artistique et si appréciées des dilettanti. Annonçons la prochaine reprise de ces auditions, et ajoutons que l'administration nous prie de faire savoir qu'elle demande immédiatement des choristes, hommes et femmes.

S'adresser au bureau spécial, 44, rue de Provence.

⚜

Mme Ed. Colonne reprendra ses cours et leçons de chant à partir du 15 octobre, 12, rue Le Peletier.



A M. GAUTHIER-VILLARS

Les critiques que j'ai cru devoir formuler à propos de la nouvelle version de la *Walkyrie* publiée récemment par M. Alfred Ernst, n'ont pas eu l'agrément de M. Gauthier-Villars, *alias* Willy, *alias* « la Mouche des croches », *alias* « l'Ouvreuse du Cirque d'Eté ». Et il me le fait savoir en une suite d'articles à transformations qui font le tour des petits journaux et des petites revues de Paris.

Que ce Brunin de la plume trouve excellent le travail de son ami et collaborateur ordinaire, je n'y vois rien à redire ; c'est un acte de bonne confraternité, partant d'un bon naturel, mais qui ne pourra donner le change à personne, ni modifier mon opinion sur la version de M. Ernst, dont je ne nie point les intentions méritoires, bien que j'en conteste, pour les raisons que j'ai dites, la réalisation artistique.

Je comprends encore qu'après le dissentiment qui l'a privé pendant quelque temps des précieuses indications de M. Ernst, le spirituel auteur de *Bains de sons* veuille, en me houspillant, donner à M. Ernst un témoignage de la sincérité de ses sentiments actuels et du prix qu'il attache à une collaboration qui, pour discrète qu'elle a été, n'en a pas moins une très large part dans le succès de ses livres

Ce que je n'admets ni ne comprends, c'est que M. Gauthier-Villars cherche à faire croire que mes observations sur la version de M. Ernst ont été inspirées par le désir de faire prévaloir, au détriment de celui-ci, une autre traduction dont je serais l'auteur.

M. Gauthier-Villars m'impute là des procédés qui sont peut-être les siens, mais qui n'ont jamais été les miens.

Je l'avais prié, dans une lettre amicale, de retirer cette méchante insinuation.

Non seulement il me refuse cette satisfaction, mais après m'avoir innocemment plaisanté dans le *Monde Artiste* et dans la série d'autres feuilles sans crédit qui se payent sa prose-omnibus à prix réduit, il me fait dire exactement le contraire de ce que je l'avais prié de déclarer.

Cela me fixe sur la délicatesse du personnage. Je m'étais fait des illusions à son sujet. Maintenant, je sais qu'on ne doit pas attendre de bonne foi de la part de ce pasquin de la critique.

MAURICE KUFFERATH.

BRUXELLES

Bruyant succès, cette semaine, à la Monnaie, pour le nouveau fort ténor, M. Casset, qui débutait dans le *Prophète*. Dès les premières notes, sa voix chaude, bien étoffée, avait conquis les suffrages d'un auditoire où l'artiste paraissait compter d'ailleurs d'assez nombreuses sympathies, qui se sont traduites en de vigoureux applaudissements. Cette voix généreuse est, en effet, d'un timbre très séduisant ; d'une homogénéité rare dans les différents registres, elle s'amincit cependant un peu lorsque le chant atteint les notes haut perchées, et l'on y observe parfois un certain vibrato auquel la peur, en cette soirée de début, n'était peut-être pas étrangère. M. Casset, qui a déjà quelques années de théâtre passées sur des scènes de province, en France et en Belgique — il appartenait l'an dernier à la troupe de Gand, et Gand avait jeudi de nombreux représentants dans la salle de la Monnaie, — M. Casset, disons-nous, abordait d'ailleurs

pour la première fois le rôle, peu commode, de Jean de Leyde. De là aussi, sans doute, la défaillance de mémoire qui est venue compromettre le succès du « Versez, que tout respire... », mais qui n'a pas empêché le débutant d'être chaleureusement rappelé après le dernier tableau.

M. Casset est donc en possession d'un organe qui lui promet un brillant avenir... si le chanteur sait acquérir certaines qualités qui lui manquent actuellement; il lui faut, en effet, apprendre à colorer son chant, à y introduire les accents propres à écarter l'impression de monotonie qui s'en dégage à la longue; l'art des demi-teintes lui paraît encore étranger, et la voix sonne trop constamment en pleine vigueur. Sans doute, le comédien aussi aura à se perfectionner, mais si, au point de vue du geste, M. Casset a manqué d'ampleur et d'autorité, du moins son prophète avait-il bien la plastique du personnage, et dans l'ensemble de son interprétation, on n'a pas eu à relever de fautes de goût ou des gaucheries trop sensibles.

Les autres interprètes du *Prophète* sont restés ceux de l'an dernier, à part M. Sentein, qui fait un Oberthal sombre à souhait.

Une mention pour Mlle Armand, dont le talent s'affirme toujours avec une triomphante autorité dans le rôle de Fidès.

L'orchestre a eu, notamment dans le divertissement — combien long et mal ordonné ! — des patineurs, des négligences de rythme et des fautes de mesure bien fréquentes, ce qui n'a pas aidé à mettre d'accord trois anabaptistes décidément bien peu faits pour s'entendre.

J. Br.

L'Octuor vocal vient de choisir comme directeur M. Soubre, le renommé compositeur et professeur au Conservatoire. Prochainement, il donnera, à la Grande-Harmonie, un concert qui promet d'être un vrai régal artistique. L'Octuor a, en outre, plusieurs engagements dans les salons bruxellois les plus en vue.

Différents artistes ont été remplacés. Telle qu'elle est actuellement, la jeune phalange ne peut manquer de voir grandir rapidement sa réputation.

Pour toutes les communications, s'adresser à l'administrateur, M. J. Denefve, rue Melsens, 14.



Le quatuor Crickboom, Angenot, Miry, Gillet donnera, fin octobre, à la salle Ravenstein, deux séances de musique classique et moderne, avec le concours de Mlle L. Merck, pianiste.

Au programme : les premier et treizième quatuors de Beethoven; quatuor en *la* majeur de Schumann; quatuor de Grieg; sonates de Bach, Beethoven et Saint-Saëns.

La partition de la *Jeunesse de Roland*, le nouvel opéra de M. Émile Mathieu pour les paroles et la musique, vient de paraître chez MM. Breitkopf et Hærtel, à Bruxelles. On sait que cet ouvrage est destiné à voir le jour cet hiver au théâtre de la Monnaie, où il est déjà à l'étude.



Le cours de piano que Mme Théroine-Mège donne salle Berden, 42, rue Keyenveld, recommencera lundi 1er octobre, à 3 heures. Il y est adjoint un cours de solfège. Pour les inscriptions, s'adresser salle Berden, le lundi et le jeudi, de 2 à 4 heures.

CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — L'exécution du *Barbier de Séville* à l'Opéra-Néerlandais, dirigé par M. Vander Linden a été de beaucoup inférieure à celle de *Rienzi*. D'abord le libretto italien du Barbier ne se prête pas à la traduction en hollandais, ensuite l'ouvrage demande cinq artistes de talent pour être donné convenablement, et ni le ténor Thyssen, ni le baryton Pnaus ne sont de taille à pouvoir chanter ou jouer les rôles d'Almaviva et de Figaro. Quant au docteur Bartholo, M. Van Beem en a fait une charge d'opérette. Seul, M. de Nobel (Bazile) a été à la hauteur de sa tâche; Mlle Louise Heyman, la sœur du célèbre pianiste Carl Heyman, a chanté d'une façon remarquable le rôle de Rosine et elle a été acclamée. C'est une artiste routinée, vocalisant dans la perfection, et à laquelle on ne pourrait reprocher que l'excès du « vibrato ». Comme comédienne, toutefois, Mlle Heyman n'a pas été la Rosine de nos rêves. L'orchestre aussi a laissé à désirer, manquant souvent de justesse et d'exactitude. En résumé, M. Vander Linden a eu tort de choisir le *Barbier* comme seconde pièce d'ouverture; mais je suis persuadé qu'il prendra bientôt une éclatante revanche. Il vient de mettre à l'étude l'*Attaque du moulin* de Bruneau, et il vient d'engager M. Judels, un des meilleurs élèves du Conservatoire de Gand et Mme Engelen-Sevring, une transfuge de la troupe de M. de Groot.

Le Théâtre royal français de La Haye ouvrira le 1er octobre par les *Huguenots*. Il ne donnera qu'une représentation par quinzaine à Amsterdam, au nouveau Théâtre-Communal, avec le bel orchestre du Concertgebouw. On dit beaucoup de bien de la nouvelle troupe.

Notre éminent chef d'orchestre Wilhem Kes nous a fait entendre deux ouvrages nouveaux des plus importants, au Concertgebouw, avec sa perfection habituelle : une *Symphonie* du compositeur norwégien Christian Sinding et le prologue de l'opéra *Hænsel et Gretel* de Humperdinck. La *Sym-*

phonie de Sinding est un ouvrage remarquable, mais tourmenté; d'un polyphonisme effrayant, d'une forme difficile à comprendre, un ouvrage qui fatigue sans émouvoir et où la note du cœur fait absolument défaut. Par contre, le prologue de Humperdinck est clair et entraînant, d'un bout à l'autre, et il a été vivement apprécié par le nombreux auditoire dès la première audition, tandis que le succès de la *Symphonie* revient en grande partie à M. Kes, pour le travail gigantesque imposé à son orchestre, afin d'arriver à cette exécution superbe d'une partition presque inexécutable.

La Société pour l'encouragement de l'Art musical va faire exécuter les *Béatitudes* de César Franck dans trois villes différentes : à Amsterdam, à La Haye et à Utrecht. A Amsterdam, on exécutera aussi la *Passion* de Bach et l'oratorio *Paulus* de Mendelssohn; à La Haye, l'oratorio de *Noël* de Bach et peut-être la *Damnation de Faust* de Berlioz.

Au Conservatoire de musique d'Amsterdam, on va instituer une école d'opéra, sous la direction de Mlle Cornélie Van Zanten, qui a succédé à M Messchaert comme professeur de chant. Messchaert va *créer*, au mois de novembre, à Barmen, le rôle de Moïse dans le nouvel oratorio de Max Bruch et sous sa direction, un véritable événement.

Nous aurons aussi des concerts fort intéressants, donnés par le trio vocal néerlandais de MM. Corver, De Jong et Snyders, qui ont obtenu en Allemagne, l'hiver dernier, un très grand succès. Le Wagner-Verein annonce, pour la fin de novembre, une représentation de la *Walkyrie*, au nouveau Théâtre-Communal, sous la direction de M. Viotta. Il avait été question d'abord de monter *Lohengrin*, mais les dames chantant dans les chœurs du Wagner-Verein ont refusé leur concours habituel pour une représentation au théâtre, où elles auraient dû paraître en costume.

L'Orchestre philharmonique de Berlin, qui, pendant plus de trois mois, a fait les délices du Kursaal de Scheveningue, va rentrer bientôt dans ses foyers. Les programmes se suivent et se ressemblent chaque année, et, en fait de nouveautés, le professeur Mannstädt ne nous gâte certes pas et nous en donne de moins en moins. Il est vrai que l'auditoire habituel du Kursaal ne jure que par *Loin du bal* et par l'*Aubade printanière*, ce qui nous donne la mesure de son tempérament musical.

Ed. de H.

ANVERS. — Les auditions de piano sont toujours à l'ordre du jour et forment vraiment une des attractions de l'Exposition.

Nos deux concitoyennes, Mme Leytens Van den Bergh et Mlle Parcus, ont fait une nouvelle apparition à la section française; la première de ces artistes se faisant entendre chez Erard, l'autre chez Pleyel.

Mme Leytens Van den Bergh, qui va bientôt se faire entendre à Düsseldorf, nous a joué des œuvres de Grieg, Saint-Saëns, Schumann, Chopin et Liszt, réussissant surtout à rendre le charme pénétrant du compositeur scandinave. Mlle Parcus, après avoir enlevé brillamment, mais assez froidement, le scherzo de Chopin, a rendu l'étude en *mi* majeur du même compositeur avec beaucoup de délicatesse, ainsi qu'un air de Schumann, qui a fait infiniment de plaisir.

Dans la section allemande, M. Ed. Potjes a de nouveau touché les pianos Blüthner, enlevant la belle *Polonaise* de Liszt avec beaucoup de maestria. Nous reprocherons à cet excellent artiste d'avoir introduit dans son programme des morceaux de peu de valeur. Le répertoire du pianiste nous paraît assez considérable sans qu'on doive y ajouter les œuvrettes de Mlle Chaminade. La *Barcarole* de Moszkowski est un morceau assez incolore et de beaucoup inférieur aux jolies barcaroles de Rubinstein. Les deux compositions de M. Potjes : *Pastorale* et *Dame hongroise* ont beaucoup plu.

Nous avons eu le plaisir d'applaudir M. Stevenants, l'excellent élève de M. De Greef. Dans une audition donnée sur les pianos Pleyel, le jeune artiste nous a joué un programme particulièrement intéressant. L'étude de concert de Moszkowski est une composition fort brillante et que M. Stevenants a rendue avec une grande sûreté. Nous aimons moins son interprétation de l'*Aurore* de Beethoven; il nous semble que l'artiste, tout en possédant la technique de cette sonate, n'a pas assez pénétré dans la profonde pensée musicale qu'elle renferme. L'*Humoresque russe* de Tschaïkowsky est une page originale, et le *Caprice* de De Greef (morceau encore inédit) est fort bien conçu. En les interprétant avec infiniment de goût, M. Stevenants s'est montré artiste de valeur. Nous préférons ne pas relever les banalités excessives que renferme la *Valse-Cotillon* de Albeniz. Le pianiste en a surmonté toutes les difficultés, et c'est tout ce qu'il pouvait en faire.

On parle de nouveau sérieusement d'un festival Wagner, qui aurait lieu le 12 octobre, sous la direction de M. Mottl et avec le concours du ténor E. Van Dyck. Du festival national belge, nous n'avons aucune nouvelle officielle, et nous nous demandons si réellement on verra arriver la clôture de l'Exposition sans qu'une pareille manifestation ait lieu.

Lundi, le célèbre Orchestre philharmonique de Berlin vient se faire entendre à l'Harmonie. Au programme, la Symphonie en *la* de Beethoven, ainsi que divers extraits des œuvres de Wagner.

Une autre bonne nouvelle : on répète activement *Euryanthe* à l'Opéra Flamand. L'intéressant opéra de Weber servira de début à quelques artistes nouvellement engagés par M. H. Fontaine pour compléter sa troupe, et dont on dit le plus grand bien. On prête également à M. Fontaine l'intention de monter *Tannhæuser*.

A. W.

DRESDE. — Les honneurs de la semaine théâtrale sont pour *Hamlet*, cet opéra dont « le premier acte est sec et banal, comme toute la musique française nouvelle », dit le très vénéré critique du *Dresdner Anzeiger*. M. Perron est un pathétique Hamlet; Mlle Teleky, une brune et plantureuse Ophélie, experte en l'art scénique; Mlle von Chavanne, une sympathique Reine; M. Erl, un Laërte sans conséquence. Sous la « lourde » main du capellmeister M. Hagen, l'orchestre « manque quelquefois d'élan, de fougue, de couleur », mais c'est bien malgré lui; il ne demanderait pas mieux que de revenir aux allures vives que la baguette de M. Schuch sait lui imprimer.

Lundi a eu lieu le premier concert de la saison. Avant de partir pour l'Amérique, Mlle Friedmann a voulu saluer ses amis de Dresde, qui l'ont vigoureusement applaudie. De ces auditions, les agences locales écartent passionnément la presse étrangère, convaincues — avec raison, du reste, — que l'impartialité des comptes rendus n'en souffrira pas.

Certain alinéa des Notes de voyage publiées dans le dernier numéro du *Guide Musical* doit tinter aux oreilles de l'entrepreneur du « Conservatoire à vendre ». Il paraît que, déçu dans ses espérances commerciales, cet industriel cherche à passer la main. L'autorité patronale ne pourrait-elle mieux surveiller les entreprises de ce genre? Sur la foi d'un titre officiel, appuyé de réclames internationales, les parents font des sacrifices considérables pour des études musicales qui ne méritent pas ce nom. L'enseignement du Conservatoire, affirmait un ancien élève, est sans valeur. Avant, pendant et après les leçons mixtes, c'est un manège de coquetteries réciproques, d'intrigues même qui se dénouent dans une chambre d'hôtel. A l'égard de chaque élève, l'attitude de la direction varie selon le chiffre du minerval payé. La distribution des diplômes dépend de motifs analogues. Souvent les études se bornent à ressasser un morceau d'examen. Quant au concours, le directeur ne balance jamais entre son intérêt pécuniaire et ses engagements réglementaires. Pourrait-il en être autrement, lorsqu'on voit figurer à la tête d'un conservatoire des pharmaciens, des banquiers, des architectes, des horlogers ou de vulgaires croque-notes dont les visées administratives se limitent aux profits monnayés et... autres? ALTON.



GAND — Avec *Aïda*, l'opéra quelque peu tapageur du maëstro Verdi, notre Grand-Théâtre a rouvert ses portes, mercredi dernier, 26 septembre.

C'est devant une salle bien garnie, moins réservée et froide que de coutume, qu'ont débuté les pensionnaires de M. Martini, le nouveau directeur. On comprend que je ne me contente point des quatre actes de cette première pour porter sur les artistes un jugement définitif ou même étendu: une appréciation hâtive, ici plus que partout ailleurs, manquerait d'exactitude.

Je signalerai toutefois: M. Carroul, baryton, qui a eu les honneurs de la soirée: voix généreuse, diction claire, méthode consciencieuse, port aisé; M. Gauthier, ténor, et Mme Kériva, forte chanteuse falcon, qui ont partagé le succès de leur camarade.

M. Vallobra, basse, et Mme Frémeau, contralto, n'ont pas répondu à ce que l'on était en droit d'attendre d'eux. Le premier semble bien inexpérimenté, la seconde paraît occuper un emploi par trop au-dessus de ses forces. Je ne veux cependant point, je le répète, leur tenir rigueur, et je les attendrai en d'autres ouvrages.

L'orchestre s'est fort bien tenu, sous la direction de M. Nicosias, premier chef, qui ne manque ni d'expérience, ni de sûreté, ni de sens des nuances. Les chœurs pèchent par le défaut de cohésion; le corps de ballet est quelconque. L. D. B.



LONDRES. — Depuis deux jours, il règne une fiévreuse activité au « Queens' Hall », où ont lieu les dernières répétitions en vue du festival qui sera donné la semaine prochaine à Birmingham. Vous avez déjà dit que ce festival sera dirigé cette année, en partie tout au moins, par Hans Richter.

Le programme des pièces que conduira l'illustre capellmeister viennois comprend le prélude de *Parsifal*, l'ouverture des *Maîtres chanteurs*, la *Chevauchée des Walkyries*, la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, la seconde *Rapsodie* de Liszt, et des variations de Brahms. Ces mêmes œuvres seront exécutées par Richter et son orchestre de quatre-vingt-douze exécutants, dans les villes de Huddersfield, Sheffield, Edimbourg, Glascow, Liverpool, Manchester, Newcastle, Leeds et Brighton, qu'il visitera dans une tournée en province, — indépendamment des trois concerts annoncés sous sa direction à Londres.

Le Birmingham-Festival comportera cependant quelques exécutions d'auteurs anglais. Le Dr Hübert Parry dirigera une audition de son nouvel oratorio *King Saül*, dont on dit beaucoup de bien et qui sera aussi exécuté en février à l'Albert Hall. La cantate *the Swan and the Skylark*, œuvre posthume du regretté Goring Thomas, sera dirigée par le Dr Villiers Stanford. Enfin, M. Henschel fera exécuter pour la première fois son *Stabat Mater*.

En attendant que s'organise la saison des concerts, peu à peu les théâtres rouvrent leurs portes.

Au Drury Lane, Sir Augustus Harris a inauguré la saison théâtrale par un drame à grand spectacle, *the Derby Winner*, un drame sportif qui se déroule tout entier dans le monde du turf. L'œuvre est ingénieusement montée et a produit une sensation énorme. Dans un siècle, nos arrière-neveux reliront avec stupeur cette pièce où se trouvent annotés, avec une vivacité piquante et souvent cinglante, les ridicules et travers du temps présent.

A. L.

MILAN. — INAUGURATION DU THÉATRE LYRIQUE INTERNATIONAL. — Samedi a été inauguré à Milan le nouveau Théâtre Lyrique international, fondé par M. Sonzogno et qui est installé dans l'ancien théâtre de la Canobiana remis à neuf et complètement transformée.

La nouvelle salle, construite sur les plans de l'architecte Sfondrini, a surpris agréablement tout le monde par son élégance, le bon goût de sa décoration et son confort.

Les notabilités artistiques de l'Italie et le public des grandes représentations étaient présents; on remarquait notamment un grand nombre de critiques de journaux étrangers, et les principaux éditeurs, de même que les directeurs des grands théâtres de l'Europe.

Le spectacle a commencé par un prologue de M. Cavallotti, le député-poète, qui a été outrageusement sifflé; puis on a entendu *Martyre*, opéra nouveau de M. Spiro Samara, le jeune compositeur hellène, sur un poème du poète italien Illica. C'est une très sombre histoire que cette *Martyre*, dont l'action se passe à l'embouchure du Danube, à Sulina. L'héroïne de la pièce, la martyre, est la femme d'un commerçant de ce port, nommé Tristano, lequel se prend d'une folle passion pour une chanteuse de café-concert, Française cela va sans dire, répondant au nom coquet de Nina Fleurette. Nina est accompagnée d'un ténor italien Baciacieli, et d'un virtuose allemand, Chrysostome Weischeit. Vous devinez les complications qui résultent de la présence de ces différents personnages : la jalousie du ténor, les souffrances de l'épouse du commerçant, la passion féroce de ce Tristano. Celui-ci va jusqu'à reprocher publiquement à sa femme les amours qu'elle aurait eus avec Mikael Taucich, un pilote du port. Ne pouvant subir un tel affront, la martyre rentre chez elle pour y chercher un réchaud à charbon, et elle s'asphyxie *coram populo*. Cette mort par le réchaud est la seule nouveauté de la nouvelle pièce vériste. Comme dans les *Pagliacci*, on voit, au second acte, une scène sur la scène, le café-chantant où se produit Nina Fleurette. Et, dans ce café-chantant, le service est fait par des *Kellerine tedeschi*. Le public est figuré par les ouvriers du port. En somme, ni le milieu ni l'action ne sont intéressants.

Quant à la musique, elle est difficile à définir. M. Spiro Samara évite assez heureusement la vulgarité mélodique de Mascagni qui, soit dit en passant, assistait à la première de l'ouvrage de son rival; mais elle manque aussi de caractère, comme la musique de Léoncavallo. L'auteur, ne disposant d'aucune richesse d'invention, se rattrape comme Leoncavallo sur des détails d'orchestration qui sont quelquefois intéressants. Le plus curieux est la prédominance de rythmes empruntés à la musique hongroise. Pour tout dire, à part un ou deux morceaux qui ont été applaudis sincèrement, comme l'air d'entrée du premier acte (*l'onor di prisentarvi*), l'œuvre n'a pas obtenu de succès et elle eût sombré lamentablement sans l'exécution très brillante des artistes du chant : Mmes Frandin et Collamarini, MM. Apostolo, Giordano et Beltrami, — et de l'orchestre, sous la direction animée du maestro Ferrari.

Le spectacle s'est terminé par le ballet *Coppélia* convenablement dansé et exécuté à la perfection par l'orchestre. La claire et si mélodieuse partition de Delibes a paru une œuvre d'art exquise après *Martyre*.



NOUVELLES DIVERSES

M. Paul Ferrier, auteur avec M. Pessard du *Tabarin* joué il y quatre ou cinq ans à l'Opéra-Comique, et M. Catulle Mendès, auteur de la *Femme de Tabarin*, forment opposition aux représentations d'*I Pagliacci* de M. Leoncavallo sur les scènes françaises.

M. Catulle Mendès adresse, à ce propos, aux journaux la lettre suivante :

On a annoncé que je renonçais à toute réclamation active contre *I Pagliacci* de M. Leoncavallo.

Il n'en est rien.

Tant que *I Pagliacci*, dont le sujet, en général, et la scène principale, en particulier, sont manifestement empruntés à ma petite parade la *Femme de Tabarin*, n'ont été représentés qu'en pays de langue étrangère, je me suis tenu coi, étant d'humeur endurante et peu processive.

Mais *I Pagliacci* doivent être joués à Bruxelles, puis à Paris, et la partition vient de paraître en France, avec texte français.

J'ai pensé qu'une plus longue tolérance serait pure niaiserie, et, le plus courtoisement qu'il m'a été possible, j'ai essayé d'entrer en accommodement avec M. Leoncavallo, auteur, et M. Sonzogno, éditeur; je désirais surtout que la couverture des partitions et les affiches des théâtres portassent désormais cet avis : « D'après la *Femme de Tabarin*, de M. Catulle Mendès ». Je n'ai pu obtenir satisfaction. M. Leoncavallo persiste à croire que ma pièce est de lui.

Cas à juger.

J'ai sollicité l'honneur d'être entendu par la commission des auteurs dramatiques; elle a bien voulu prendre en considération la validité de mon grief, et cette petite affaire, dénuée d'ailleurs de toute importance, suivra son cours normal.

Bien cordialement à vous, cher ami.

CATULLE MENDÈS.

24 septembre 1894.

La réclamation de M. Catulle Mendès est parfaitement fondée. Le poème de l'opéra de

Leoncavallo est directement inspiré de la *Femme de Tabarin*, qu'on a vue naguère sur le théâtre de M. Antoine. Le seul point douteux est de savoir si M. Catulle Mendès n'a pas lui-même utilisé quelque pièce antérieure, dont aurait pu également s'inspirer M. Leoncavallo. L'anecdote qui forme le fond du sujet, l'histoire de la jalousie de Tabarin, est une des plus connues de l'histoire du théâtre et a maintes fois été contée sous la forme dramatique.

Tabarin lui-même, dans ses célèbres *Farces*, a traité plus d'une fois ce sujet et c'est en s'inspirant d'elles que M. Paul Ferrier écrivit le *Tabarin* en trois actes et en vers qu'il donna en 1874 à la Comédie-Française, avec Coquelin dans le rôle de Tabarin, d'où il tira plus tard le libretto de l'opéra comique mis en musique par M. Pessard. Il existe un troisième *Tabarin*, opéra comique en deux actes, paroles d'Alboise et André, musique de G. Bousquet, joué en 1852 au Théâtre-Lyrique.

Ajoutons qu'après la réclamation de MM. Paul Ferrier et Catulle Mendès, il vient d'en surgir une troisième, de Mme Pauline Thys, qui a écrit le poème et la musique d'un opéra en trois actes, *Tabarin*, dont le sujet offre beaucoup d'analogie avec la pièce du jeune compositeur italien. Ce qui rendrait plus sérieuse la réclamation de Mme Pauline Thys, c'est que son ouvrage aurait été joué en Italie, sous le titre de la *Conspiration de Chevreuse*, bien avant qu'il ne fût question des *Paillasses* de M. Leoncavallo.

Tandis qu'en France un compositeur audacieux met en musique la *Femme de Claude* de Dumas, un musicien allemand de talent, M. Carl Goldmark, s'apprête à écrire un opéra d'après un roman de Dickens, M. Carl Goldmark avait jusqu'ici montré une préférence décidée pour des sujets orientaux et magnifiques, témoins son *Merlet* et la *Reine de Saba*. Il va se consacrer maintenant à traduire dans le langage musical les épanchements lyriques du capitaine Cuttle ou de Squeers le maître d'école.

La tentative sera curieuse.

De temps immémorial, Mme Marchesi adresse au *Signale*, de Leipzig, des lettres de Paris, qui n'offrent généralement qu'un intérêt assez secondaire. On y sent percer la réclame à chaque phrase, et l'absence totale de sens artiste.

Cette année, Mme Marchesi est allée pour la première fois à Bayreuth et elle raconte ses impressions. Elles sont minces, quoique Mme Marchesi se dise émerveillée. Seulement elle n'a pas compris *Parsifal;* c'est ce qui prouve justement que son éducation musicale est très arriérée.

A Munich, Mme Marchesi a entendu *Tristan* et elle n'y a pas compris davantage. « La valeur musicale de l'œuvre est très grande, mais le poème est vraiment trop vide. Un roi trompé qui tient un long sermon à l'amant de sa femme ? Non! jamais les Français ne subiront cela ! C'est tout ce que l'éminent professeur trouve à dire de cette œuvre. Etonnez-vous, après cela, que les élèves de Mme Marchesi aient une si haute compréhension de l'art actuel.

Elle parle aussi dans sa lettre de Mme Melba, son amie, sa meilleure élève, et elle nous apprend que Mme Melba a signé un traité avec l'Opéra-Comique pour l'année 1895, et qu'elle ira, en juin et juillet, chanter à Londres.

Mais voici le plus curieux : Mme Melba étudie en ce moment l'allemand, elle chante déjà des *Lieder* et étudie plusieurs rôles. Mme Marchesi ajoute ; « Elle serait très heureuse, à la première occasion, de prendre part aux représentations de Bayreuth. »

Désir très louable ; malheureusement, ce désir ne semble inspiré que par l'esprit de concurrence. Mme Nordica ayant chanté à Bayreuth, il faut bien que la Melba y chante aussi.

Oh! le cabotinisme de l'élève et du professeur.

NÉCROLOGIE

Est décédée :

A New-Jersey (Etats-Unis), Mme Fursch-Madier, cantatrice qui eut son heure de renommée. C'est dans les *Parias* de Membrée, joués à l'Opéra populaire en 1874, que son talent se manifesta pour la première fois avec éclat. L'ouvrage sombra, mais l'interprète fut engagée à l'Opéra. Elle y languissait dans les doublures lorsque MM. Stoumon et Calabresi, à la fin de 1876, l'engagèrent à la Monnaie. Sa jolie voix, son excellente méthode vocale firent merveille dans le répertoire du grand opéra. Nous nous la rappelons notamment dans *Faust*, la *Reine de Saba*, *Lohengrin* et *Jérusalem*. Après plusieurs années passées à Bruxelles, elle fut engagée à Covent-Garden, où sa réputation atteignit son apogée, puis elle partit pour une tournée américaine, qui mit fin à sa carrière dramatique.

Mme Fursch avait été mariée à M. Raoul Madier, chef d'orchestre à l'Opéra de Paris, qui obtint contre elle le divorce à la suite d'un procès en désaveu de paternité.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA. — Du 23 au 30 septembre : Tannhæuser. Le Trouvère. Le Mariage aux lanternes et la Fiancée vendue. Lohengrin. Le Barbier de Séville. Cavalleria rusticana. Le Prophète, Carmen. Le Prophète

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 15 au 30 septembre : La Traviata. Relâche. Faust. Le Prophète. Mireille et Farfalla. La Traviata.

Spectacle de la semaine : lundi, Aïda, pour Mme Cossira. — Mardi, Roméo et Juliette. — Mercredi, Faust ou Werther. — Jeudi, vendredi et samedi, probablement Mireille, la Traviata, Roméo et le Prophète.

THÉATRE DES GALERIES — Le Tour du monde en 80 jours.

ALCAZAR ROYAL. — Spectacle concert.

EMPIRE-PALACE — Spectacle-concert.

Dresde

OPÉRA. — Du 17 au 23 septembre : Hamlet. Tannhæuser. Hamlet. Guillaume Tell. Les Maîtres chanteurs Hamlet

Paris

OPÉRA. — Du 23 au 30 septembre : Salammbô. Faust. Samson et Dalila, la Korrigane.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 23 au 30 septembre : Mireille, Cavalleria rusticana, le Maître de Chapelle. Carmen. Manon. Mignon. Falstaff.

Vienne

OPÉRA. — Du 24 septembre au 1er octobre : Cavalleria rusticana et Coppelia. La trompette de Saekingen. Tristan et Isolde. Werther. L'Armurier. Les Huguenots. I Pagliacci et Rouge et Noir. Iphigénie en Aulide.

AN DER WIEN. — Du 24 septembre au 1er octobre : Simplicius, l'Etudiant pauvre et le Maître de forges.



Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 7 Octobre 1894 — NUMÉRO 41

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborought street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 41. 7 Octobre 1894.



RICHTERIANA



IL y a quelque temps déjà, je vous ai communiqué de très intéressants souvenirs de Hans Richter relatifs à son séjour chez Wagner, à l'époque où, comme copiste, il eut l'honneur d'aider le maître pendant la composition des *Maîtres Chanteurs* (1).

Tout récemment, me promenant avec le grand capellmeister sous les ombrages du parc de X.., près de Londres, la conversation tomba sur le métier et la carrière de chef d'orchestre. Il n'en fallut pas davantage pour évoquer dans la mémoire de Hans Richter tout un ensemble de réflexions sur l'art de diriger, de souvenirs personnels, d'aperçus sur quelques grands noms de l'art contemporain et, en général, sur les conditions actuelles de la musique, qu'il m'a paru intéressant de consigner par écrit. Simple conversation à bâtons rompus, mais qui vaut par la personnalité de mon interlocuteur, le causeur le plus charmant qui soit, plein d'imprévu, de saillies pittoresques, de boutades dont la vivacité est corrigée par la sincérité et je dirai l'honnêteté de ses convictions.

Il m'a été donné, ces jours-ci, d'assister aux répétitions qui ont eu lieu à Londres pour le grand festival de Birmingham, avec un orchestre de cent vingt-huit musiciens, et d'observer ainsi le maître à l'ouvrage et, pour ainsi dire, dans l'intimité de son travail. Durant quatre jours, on a répété, pendant quatre, cinq et même six heures par jour, des œuvres d'auteurs divers et des styles les plus divergents. On ne peut imaginer rien de plus intéressant et de plus instructif que ces répétitions; elles vous livrent, en quelque sorte, l'explication de la grande supériorité de Hans Richter comme chef d'orchestre sur tous ses collègues. Il montre une énergie inébranlable, jointe à une finesse de sentiment et à une certaine bonhomie qui soutient constamment la bonne volonté des musiciens et lui assure leur dévouement le plus complet. Il est exigeant au plus haut degré et ne cède pas avant que l'effet voulu par lui soit obtenu, même dans les moindres détails; mais il ne devient jamais ni pédant, ni mesquin. Ses efforts tendent toujours à atteindre la précision la plus parfaite, l'expression la plus juste et la plus sincère, et la clarté la plus nette. Son premier soin est de mettre en évidence la *mélodie*, quelle que soit la partie où elle se trouve ou l'instrument auquel elle est confiée. Il obtient les meilleurs résultats par le *chant*. Il chante, avec une pureté d'intonation et une justesse d'expression inouïes, à chaque instrument, quel qu'il soit, du premier violon jusqu'à l'ophicléide, son entrée, son motif, une phrase, une accentuation, et cela même dans des œuvres telles que la neuvième symphonie de Beethoven et autres, qu'il dirige par cœur, même aux répétitions.

« Avez-vous jamais été chanteur de profession », lui demandai-je, « car, à juger par la façon dont je viens de vous entendre manier votre voix à la répétition, cela me paraît presque évident? » — « Certainement », répondit-il, « vous savez bien que j'ai remplacé, un jour, à Munich, à une représentation des *Maîtres Chanteurs*, un Kothner tombé malade à la dernière minute!

(1) *Hans Richter et Richard Wagner*, dans le *Guide Musical* du 5 mars 1893.

Mais, pour parler sérieusement, je vous assure qu'un chef d'orchestre qui n'est pas capable de chanter ne vaut pas grand' chose. Le chant est, après tout, la base et le modèle de tout art instrumental, et j'obtiens de l'orchestre l'expression voulue, uniquement en lui *chantant* les exemples. Ainsi, voilà mon excellent collègue X... qui n'agit pas de la sorte. Et quelles en sont les conséquences? J'ai assisté, l'autre jour, à une représentation de *Tristan et Iseult*, au théâtre de Y..., sous sa direction. Dès l'introduction, la manière de prendre le *motif de Tristan* me donna l'impression qu'il était joué seulement par des violoncellistes *mariés*. On eût dit un tas de *Tristans* ayant passé tranquillement par la mairie!

» Tout récemment, à une répétition, un musicien dirigeant une nouvelle ouverture de sa composition la faisait jouer d'un bout à l'autre sans s'arrêter ni corriger quoi que ce soit; puis, arrivé à la fin, il disait : « Messieurs, encore une fois le » tout! » — C'est là une pratique tout à fait erronée, car rien n'ennuie autant les exécutants. Il faut interrompre dès qu'une faute se produit. Je puis leur faire répéter six fois un même passage, corriger, nuancer, polir autant que je veux, et me conserver, malgré cela, toute leur bonne volonté et leur bonne humeur. Ils sentent qu'ils apprennent de cette façon et y trouvent leur profit, ce qui n'a pas lieu dans ces répétitions « en gros », non motivées.

» Du reste, c'est une chose étrange que l'idée qu'on se fait de l'art de diriger. Je connais des chefs d'orchestre qui travaillent pour eux devant un miroir! Si j'étais un homme sans conscience, j'aurais déjà pu amasser une fortune en Angleterre, car, à chaque séjour ici, je reçois quantité de demandes de gens qui veulent apprendre de moi, en quelques semaines et à n'importe quel prix, l'art de diriger. On m'a encore demandé, ces jours-ci, mon avis au sujet d'un jeune Anglais d'un esprit bien cultivé, doué d'ailleurs des dispositions les plus heureuses pour l'art, qui vient de prendre une grande résolution : celle de se consacrer à la musique et d'embrasser la carrière de chef d'orchestre après n'avoir été jusqu'à l'âge de vingt-quatre ans qu'un dilettante.

» Ah! s'il pouvait abandonner ce projet! cela ne peut le conduire à rien; il a commencé beaucoup trop tard. S'il savait par où j'ai dû passer, moi! Voilà plus de quarante-quatre ans que j'ai débuté à l'orchestre; ce fut à l'occasion d'une exécution solennelle de la messe dite des *Timbales*, de Haydn, à la cathédrale de Raab, en Hongrie. Mon père était maître de chapelle; on m'avait confié la partie des timbales. C'était en 1850. J'avais sept ans! Dès avant l'âge de dix ans, j'étais à même de tenir l'orgue à l'église pendant les offices, et je me rappelle encore que, pour me permettre d'atteindre les pédales, il avait fallu surélever celles-ci au moyen de petits bancs en bois. A la mort de mon père, en 1853, je vins à Vienne, où, indépendamment de mes études à l'école de la Lœwenburg, je fis partie, pendant des années, du chœur de la chapelle impériale.

» Plus tard, j'entrai au Conservatoire, pour y continuer mes études, et, pendant assez longtemps, je jouai le premier cor à l'orchestre du théâtre de la Porte-de-Carinthie. En 1866 seulement, je fus nommé à la place de chef d'orchestre dans un petit théâtre de province, dans l'Allemagne du Nord. Presque en même temps, me parvenait l'offre d'aller chez Richard Wagner. Il avait donné commission à un ami de Vienne de lui découvrir un jeune musicien qui pût lui servir en même temps de copiste et de secrétaire, et dont la discrétion serait sûre. Dans la perplexité où je me trouvais en présence de ces deux offres, je m'adressai à mon chef, le vieux capellmeister Esser, en qui, — malgré son antipathie prononcée contre Wagner, — j'avais la plus absolue confiance, à cause de son irréductible sincérité : « Mon jeune ami me dit-il, vous savez que je n'ai aucune » sympathie ni aucune compréhension pour » les tendances de Richard Wagner; mais » c'est un homme de tout premier ordre, » chez lequel un jeune musicien tel que vous » aura l'occasion de beaucoup observer et » d'apprendre justement ce qui pourra lui » être utile pour le reste de sa vie. Lâchez

» donc votre place de capellmeister et » allez chez Wagner! »

» Lorsqu'en 1868 je fus nommé à la place de chef d'orchestre du théâtre de Munich, j'étais en mesure de jouer de tous les instruments de l'orchestre, sauf deux : la harpe et le hautbois; j'en appris le mécanisme avant d'entrer en fonctions. La même année, je jouai, avec Hans de Bulow qui donnait, à ce moment, des concerts dans l'Allemagne du Sud, la partie de cor du trio de Brahms (pour cor, violon et piano, op. 40).

» Lors de mon second séjour chez Wagner, en 1870-71, à l'époque où il travaillait au troisième acte de *Siegfried* et revoyait les deux premiers, j'entrepris de nouveau la mise au net de la partition, comme j'avais fait en 1866-67 pour les *Meistersinger*.

» Vous vous étonnez qu'après avoir occupé une situation officielle considérable, en somme, j'aie pu me résoudre à me consacrer à une besogne de ce genre. Eh bien, je vous assure que si Wagner vivait encore, je recommencerais demain. Les choses que j'ai apprises dans mon commerce quotidien et intime avec le maître, les souvenirs qui me sont restés, pour rien au monde je ne voudrais les céder. A cette époque, dans la villa de Triebschen, il y avait régulièrement, le dimanche matin, des exécutions de quatuor où, de préférence, on jouait les derniers quatuors de Beethoven. Des amis et des étrangers, venus de près ou de loin, assistaient à ces matinées. Les répétitions avaient lieu la veille, le samedi, sous la direction de Wagner lui-même, et il nous donnait les indications les plus minutieuses jusqu'à ce que nous eussions réalisé le style et les effets qu'il voulait. Je jouais l'alto dans ce quatuor, dont les autres exécutants étaient d'excellents artistes de Bâle et de Zurich, qui faisaient chaque fois le voyage de Triebschen, en vue de ces concerts intimes.

» Pour en revenir au jeune Anglais dont nous parlions tout à l'heure, ce que je viens de vous raconter vous prouve quels avantages et quelles circonstances extraordinaires ont présidé au développement de ma carrière; et cependant je puis vous assurer qu'après avoir été, à vingt-cinq ans, chef d'orchestre à Munich, j'ai dû me livrer à un travail opiniâtre, n'épargner ni luttes ni efforts pour apprendre mon métier. Hans de Bulow, cet homme si extraordinairement doué sous tous les rapports et surtout au point de vue de la volonté et de la mémoire, alors qu'il était déjà à l'apogée de sa gloire, me disait un jour qu'il m'enviait l'indépendance dans la direction de l'orchestre que je devais à ma longue expérience et à ma possession du mécanisme de tous les instruments. Et il ajoutait que, tous les jours, il travaillait à compléter ses connaissances sous ce rapport. Moi aussi, j'apprends encore chaque jour des choses que j'ignorais, bien que j'aie vingt-cinq ans de direction. Croyez-moi, on ne s'improvise pas chef d'orchestre.

» La période de ma vie où j'ai le plus travaillé, ç'a été pendant les deux mois qui furent consacrés, en 1876, aux répétitions de l'*Anneau du Nibelung*, à Bayreuth. Tous les matins, je répétais pendant quatre ou cinq heures avec l'orchestre, et j'en faisais autant, l'après-midi, au piano, avec les chanteurs. La musique, pour les uns et les autres, était une nouveauté absolue, si bien que l'apprendre était une difficulté énorme: particulièrement en ce qui concerne l'orchestre. Il avait été recruté en majeure partie à Meiningen. Bien qu'il y eût des éléments exceptionnels, cet orchestre ignorait complètement ce qu'est la musique dramatique, et plus d'une fois je désespérai de la réussite de l'entreprise. Chose curieuse, Wagner ne s'occupa jamais des répétitions d'orchestre, il ne s'intéressait qu'à la mise en scène et à la régie. Pour la musique, il s'en était remis complètement à moi. C'était, du reste, un trait de caractère curieux chez lui que lorsqu'il s'agissait d'exécuter des œuvres d'autres maîtres, il était extraordinairement rigoureux, n'épargnant aucune peine, allant quelquefois jusqu'à la minutie la plus pénible pour obtenir une exécution parfaite, tandis que pour ses propres œuvres, il se disait satisfait dès que la chose marchait à peu près. Il ne faisait que de courtes observations et rarement demandait une seconde

exécution. J'ai toujours eu l'impression qu'en ce qui concerne ses œuvres, la sonorité, la réalisation en soi lui suffisait; il était indifférent pour lui-même à la façon dont l'orchestre interprétait ses compositions.

» Vous me demandez ce que je pense de Liszt comme compositeur?

» Je confesse sans détour que je ne le range point parmi les « grands maîtres ». Et cependant, bien que je ne me dissimule nullement les faiblesses et les insuffisances de ses créations, je m'irrite souvent de la façon cavalière et dédaigneuse dont parlent de lui un grand nombre de musiciens et une partie du public. J'avoue que déjà par reconnaissance pour tout ce qu'il a été à l'égard de Wagner, par admiration pour sa grandeur d'âme et pour la noblesse de nature qu'il a révélée dans ses relations avec l'autre, je joue ses œuvres et je fais tout ce qui est en mon pouvoir pour les empêcher de tomber dans l'oubli. Ne sont-elles pas meilleures que la plupart des compositions nouvelles qui éclosent de nos jours, et ne portent-elles pas du moins la marque d'une personnalité? Et d'ailleurs, comment refuser à Liszt le mérite d'avoir créé une nouvelle forme, la rapsodie, d'avoir été un ingénieux et habile orchestrateur, d'avoir été l'initiateur d'une technique nouvelle du piano, qui domine encore aujourd'hui toute la musique concertante?

» C'est, du reste, une chose singulière que l'opinion publique en matière musicale. Autrefois, elle était faite par les critiques des journaux; aujourd'hui, ce sont les éditeurs et leur réclame qui la forment. L'influence de ces messieurs s'est développée vraiment d'une façon exagérée. Ils dominent la presse, le public, le monde de la finance, voire la politique. Voyez, par exemple, l'histoire de *Cavalleria rusticana!* Voilà un ouvrage qui, certes, ferait honneur à son auteur, si on le considérait comme le travail d'un élève de conservatoire. Seulement, les faiblesses de l'écriture, les maladresses, le manque d'originalité y sont encore trop sensibles pour que, sérieusement, on puisse le considérer comme une œuvre d'art. Eh bien, que s'est-il passé? Grâce au tapage de la réclame, cet opéra a passé d'Italie en Autriche et en Allemagne, et partout le public allemand l'accueille avec des transports d'enthousiasme sans se souvenir un seul instant de ses Mozart, ses Beethoven, ses Weber, ses Spohr, ses Wagner, de tant de maîtres et d'œuvres parfaites que possède sa scène lyrique. Et il s'y complaît, il va répétant avec satisfaction les phrases vides que les malins éditeurs lui font servir par la presse quotidienne : « Une nouvelle ère s'ouvre, la mélodie va » revenir en honneur et reprendre ses » droits; il ne faut plus d'idéalisme fade, » nous voulons le réalisme à la scène, la » vérité toute nue et saisissante, le » *vérisme,* en un mot. » Le plus plaisant, c'est qu'au moment où le culte de Mascagni dominait à Vienne, on n'a pas été peu étonné, dans les cercles politiques, de voir qu'un journal de Trieste, jusqu'alors violemment hostile à tout ce que faisait le gouvernement autrichien, modérait tout à coup le ton de ses articles et devenait presque bienveillant. Cela ne devait pas durer longtemps. Dès le jour où la vogue de Mascagni commença à baisser et où les représentations de *Cavalleria* à l'Opéra-Impérial diminuèrent, on vit reparaître, dans le même journal de Trieste, les invectives dont se compose la polémique des irredentistes. Au lieu de : « Cherchez la femme », il faut dire aujourd'hui : « Cherchez l'éditeur ».

» Ce n'est pas seulement en matière de musique d'opéra, mais dans toute la musique, que cet odieux régime exerce sa néfaste influence.

» Voici, par exemple, le célèbre compositeur A..., dont les pièces de musique de chambre, les symphonies et les oratorios ont acquis quelque célébrité, en Allemagne et ailleurs, dans ces dernières années, et cela grâce aux articles modèles du célèbre critique B..., feuilletonniste de la *Gazette de X*... Ce critique nous a prévenus que le compositeur A... est un « nouveau chaînon » de la série des grands maîtres de la musique, et il nous a assuré qu'aussi longtemps qu'il y aurait de tels hommes, s'appuyant sur les traditions classiques et capables de nous donner des œuvres aussi originales et aussi

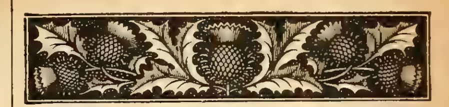
vastes, nous n'aurions aucune inquiétude à concevoir quant à l'avenir de l'art.

» Seulement, le critique B... n'est pas que critique, il est aussi l'ami du célèbre éditeur C..., chez lequel ont paru toutes les œuvres d'A..., jusqu'à l'opus 57. Or, le hasard veut qu'un jour, pour une cause ou une autre, le compositeur A... lâche son éditeur C..., et s'entend avec un autre éditeur. Qu'arrive-t-il alors ? C'est que, dans la *Gazette de X...*, les éloges dont le célèbre critique B... accablait jusqu'alors quotidiennement le compositeur A... se changent en leur contraire. On apprend tout à coup que les compositions du célèbre A... ont le défaut général des œuvres actuelles ; qu'après avoir donné jusqu'à l'opus 57 ce qu'il avait de plus élevé et de plus fort en lui, qu'après avoir produit toute une série d'œuvres qui autorisaient les plus hautes espérances, le malheureux compositeur a singulièrement faibli ; cet affaiblissement est sensible justement depuis son opus 58. L'excellent critique B... finira même par nous affirmer que les dernières compositions d'A... prouvent clairement qu'il n'a plus rien à nous dire, et qu'elles ne valent pas le diable !

» Voilà, ajouta Hans Richter, où nous en sommes actuellement ! »

La boutade est plaisante. Je me garderai d'y rien ajouter. Je veux laisser à vos lecteurs le soin de tirer les conclusions, de démêler les causes et les effets, de résoudre en y réfléchissant les problèmes physiques et métaphysiques que soulèvent ces confidences.

Je profitai de l'occasion pour questionner de nouveau Richter au sujet du piquant incident entre Wagner et Nietzsche, qu'il m'avait précédemment raconté et que j'ai rapporté dans le *Guide Musical* du 5 mars 1893. Cet incident ne remonte pas, comme j'avais cru le comprendre, à 1866-67, mais se passa lors du second séjour de Richter à Triebschen, donc en 1870-71. C'est la seule inexactitude de mon récit, dont Richter m'a confirmé de nouveau tous les détails de la façon la plus positive. Les polémiques très vives que ce récit suscita dans les journaux allemands sont donc sans objet et tout à fait déplacées. E. S.



DEUX NOUVEAUX FRAGMENTS DE MUSIQUE GRECQUE





A la dernière séance de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de France, le secrétaire perpétuel a donné communication d'une lettre de M. Homolle, directeur de l'Ecole d'Athènes, où l'on trouve d'intéressants détails sur les nouveaux fragments de musique grecque découverts à Delphes, au cours des fouilles sur l'emplacement de l'ancien Trésor des Athéniens. Il s'agit encore une fois de deux *Hymnes à Apollon*, gravés sur des tables de marbre et dont l'un est accompagné d'une notation spéciale pour l'accompagnement.

Voici les renseignements que M. Homolle communique à ce propos à l'Académie :

Les deux inscriptions ont été copiées d'abord à mesure que les fragments sortaient de terre, par M. Bousquet, membre de l'Ecole ; je les ai ensuite soumises à une revision, qui m'a surtout montré l'excellence de la copie, et je les ai récomposées en rapprochant les morceaux et les replaçant chacun à sa place.

L'inscription musicale provient du Trésor des Athéniens, comme l'hymne dont nous avions adressé, l'an passé, la copie à M. Weil et qu'il a restitué, avec le concours de M. Th. Reinach. A la différence de l'hymne, elle porte les signes de la *notation instrumentale*. Elle est gravée en deux colonnes, sur une plaque de marbre haute de 0m61 et large de plus de 0m80. Cette disposition diminue de beaucoup la gravité des lacunes, qui se trouvent réduites à quelques lettres par ligne, et qui sont encore atténuées par ce fait qu'on a souvent le commencemeut et la fin des lignes, et, enfin, par cette particularité que les divisions de la poésie sont marquées par des traits de séparation ou par des alinéas. Je crois donc que les restitutions pourraient approcher de très près la certitude.

La poésie, comme celle qui a été publiée l'an passé, n'a pas grande originalité ; c'est le développement d'un thème connu, la naissance d'Apollon dans l'île de Délos, sa venue à Delphes, sa victoire

sur le serpent : Dionysos, selon la tradition delphienne, est associé à Apollon.

Le morceau finit par un couplet de circonstance, une prière pour la ville d'Athènes et pour les Romains, nouvelle preuve, après celle qu'avait donnée M. Comte, que le monument n'est pas du troisième siècle, comme l'avaient cru les premiers éditeurs, mais du second, sans doute même de la fin de ce siècle. C'est, d'ailleurs, en ce temps que furent gravées sur les parois du Trésor des Athéniens la grande majorité des inscriptions qu'il porte.

La copie des signes musicaux est difficile, à cause de la très grande ressemblance qu'ils ont entre eux ; j'en ai fait, après la lecture de M. Bousquet, plusieurs lectures et plusieurs collations, j'espère ainsi avoir évité de mon mieux les erreurs et les confusions.

Le morceau complet a 42 lignes.

Le *Péan* qui a été retrouvé près du temple d'Apollon, sur un marbre employé comme plaque de dallage, est plus étendu; il est aussi d'une antiquité plus respectable.

Le nom du poète, qui était originaire de Scarphée, en Locride, nous échappe malheureusement mais la date est bien établie par l'écriture, qui est *Proxidèn* et du quatrième siècle, mieux encore par le nom de l'archonte connu par des inscriptions voisines de 340 ans avant Jésus-Christ.

La poésie occupe deux colonnes de 46 lignes chacune, à trente lettres au moins par ligne; 18 lignes manquent absolument; pour le reste, la conservation ordinaire des deux bouts des lignes, le nombre fixe des lettres, les refrains qui marquent la clôture de chaque membre poétique faciliteront la restitution, ou du moins lui donneront un caractère mieux assuré de certitude.



LETTRES DE RICHARD WAGNER

A

AUGUSTE RŒCKEL

(Traduites par M. Kufferath)

(Suite. — Voir les nos 38, 39 et 40).



IV

Zurich, 25 janvier 1894.

Comment il s'est fait que j'ai laissé sans réponse ta dernière lettre pendant quatre mois, je me l'explique parfaitement à moi-même, mais il me sera difficile de te le faire comprendre à toi, très cher ami! La cause première est, en tous cas, la haute portée de ce que tu m'as écrit. Te répondre sur le même ton, cela ne dépendait pas seulement de mon bon vouloir, mais encore de mon pouvoir. Pendant tout l'été passé, j'ai été très peu tranquille. Liszt m'a rendu visite pendant le mois de juillet; ensuite j'ai fait un séjour dans une station balnéaire, à Saint-Moritz, dans les Grisons (six mille pieds au-dessus de la mer) ; à la fin d'août, je suis parti pour l'Italie, — du moins pour la partie qui m'en est ouverte (1) : Turin, Gênes, La Spezzia ; puis j'ai voulu voir Nice pour m'y arrêter quelque temps; mais là, dans ce monde étranger, ma solitude m'est apparue si épouvantable que je tombai subitement, — en raison aussi d'un malaise corporel, — dans une mélancolie si profonde que je n'eus pas assez de hâte de rentrer chez moi, en passant par le lac Majeur et le Gothard. Là, tandis que je revenais à moi, ta lettre m'est arrivée : mais, en même temps, je recevais une invitation de Liszt à un rendez-vous à Paris, où je passai tout le mois d'octobre, — ce qui a fourni aux journaux l'occasion de nous attribuer à Liszt et à moi, l'intention de faire jouer un de mes opéras à Paris. Dans ce tumulte, je n'aurais pu répondre à ta lettre ; je voulais le faire aussitôt mon retour à Zurich. Mais, rentré ici, je fus si violemment envahi par le désir de commencer, enfin, la composition musicale de l'*Or du Rhin* (2) qu'il m'a été impossible, dans ces dispositions, de répondre à tes critiques de mon poème : ça ne venait pas, je n'aurais pas pu! Au contraire, avec passion, je me jetai, — après six ans d'interruption absolue, — sur la musique, si bien qu'à la fin, je me proposai de ne pas t'écrire avant d'avoir terminé la composition de l'*Or du Rhin*. Eh bien, j'en suis là maintenant; —et je comprends seulement aujourd'hui mon aversion à t'écrire plus tôt; car maintenant, — que la composition est achevée, — je suis autrement armé pour te répondre, c'est-à-dire, pour ne rien répondre, en somme, à tes critiques, ce qui me semble être plus rai-

(1) En raison de son exil de Saxe, l'Autriche, et par conséquent, les provinces italiennes encore soumises, à cette époque, à la domination autrichienne lui étaient interdites.

(2) Prologue des *Nibelungen*.

sonnable, car tu as parfaitement raison de critiquer, mais j'ai raison moi de faire l'œuvre et de l'achever comme je peux. Ainsi, je ne discuterai pas avec toi, mais nous allons cependant causer un peu de la chose!

Laisse-moi toutefois te dire avant tout, en ce qui regarde ma présente lettre, que tu m'as fait un cadeau qui m'a réjoui profondément en me donnant des nouvelles de toi et de ta santé. Je répéterai que, dans ta situation, tu me parais presque plus heureux que moi dans la mienne. Chaque ligne de ta lettre témoigne presque de ta bonne santé, à propos de quoi je t'exprime ma joyeuse admiration! D'autre part, le fait que tu as été autorisé à m'écrire une lettre de cinq feuilles indique une amélioration de ta situation personnelle (1) qui me tient particulièrement à cœur, bien que je doive confesser que je m'imagine des circonstances dans lesquelles je renoncerais à tout allégement de l'existence sans éprouver le moindre regret au sujet de ce que j'abondonne. Au-dessus de tout, il n'y a qu'une chose : la liberté! Seulement, qu'est-ce que la liberté? Est-ce, — comme le croient nos politiciens, — le libre arbitre? Oh, que non! La liberté : c'est la Véracité (2). Celui qui est vrai, c'est-à-dire celui qui se trouve conforme en tout, harmonieusement, à sa nature, celui-là est *libre;* la contrainte extérieure n'est efficace (selon le but qu'elle se propose) que si elle tue la sincérité dans celui qui la subit, quand elle le rend hypocrite, qu'elle le conduit à vouloir faire croire aux autres et à soi-même qu'il est autre qu'il n'est. Voilà le véritable esclavage! Mais, en subissant la contrainte, on n'en vient pas là nécessairement, et celui qui sait, — même sous la contrainte, — sauvegarder sa sincérité, celui-là, au fond, sauvegarde aussi sa liberté; tout au moins mieux que celui qui ne s'aperçoit plus de cette oppression, — elle est partout en ce monde, — parce qu'il n'en a plus la sensation et cela, parce qu'il s'y est soumis intégralement et qu'il dissimule par respect pour elle.

Je crois que cette sincérité est aussi, au fond, toute la *vérité* dont parlent nos philosophes et nos théologiens. La *vérité* est une notion; elle n'est rien de plus, au fond, que le *vrai* objectivé; mais le Vrai n'est lui-même que la *réalité*, ou mieux le *réel*, ce qui *existe véritablement;* or, le *réel*, c'est ce qui est *sensible*, tandis que ce qui n'est pas *sensible*, c'est le non-réel, c'est-à-dire ce qui est simplement *factice*, *imaginaire*. Si donc j'ai le droit d'appeler véracité le *sentiment* le plus complet de la réalité en tant qu'il se manifeste, la *vérité* ne sera plus, après tout, que la notion abstraite de ce sentiment; c'est tout au moins ce qu'en a fait la philosophie. Seulement, cette notion est aussi éloignée de la réalité que la *véracité*, — dans le sens indiqué, — s'en rapproche, au contraire; d'où il est résulté que, de tout temps, on n'a jamais erré plus profondément qu'en ce qui concerne la *vérité*, de sorte que ce mot est devenu le plus fallacieux qui soit. Comme toute notion abstraite, *vérité* est devenu un mot sans signification avec lequel on peut former de belles théories, mais non pas saisir la réalité. Celle-ci, nous ne pouvons la connaître qu'au moyen de la sensation, et la sensation, c'est ce qui est perçu par les sens. Bien entendu, il ne faut pas entendre le mot *sens* selon la signification dégradante que lui donnent les philosophes et les théologiens, c'est-à-dire le *sens animal;* il s'agit du *sens humain*, qui va si loin qu'il peut mesurer les étoiles et se représenter le cours des astres.

Ceci dit, nous nous entendrons aisément au sujet du *monde*, en tant qu'il est l'objet de notre perception du Vrai. Mais il faut, pour cela, laisser agir librement notre sentiment seul et ne considérer que les impressions éprouvées par lui. L'homme se sert, conformément à son organisme, d'un nombre infini de moyens pour comprendre le monde comme un Tout; ces moyens ce sont les *idées* dans leurs plus diverses complications. Nous sommes assez orgueilleux pour qu'en voulant comprendre par de simples notions un Tout, — que nous nous imaginons volontiers posséder, — nous oublions que nous n'en possédons que l'idée; c'est-à-dire que nous prenons plaisir à notre propre création, tandis que nous nous éloignons de plus en plus de la Réalité du monde. Mais celui qui, dans l'ivresse de cette illusion, ne peut se réjouir, celui-là finit par se

(1) Rœckel avait sans doute annoncé à Wagner qu'on venait d'atténuer à son égard, la sévérité du régime de la prison de Waldheim.

(2) Le mot allemand *Wahrhaftigkeit*, dont se sert Wagner, est difficile à rendre dans toute son étendue. *Wahrhaftigkeit* signifie littéralement : attachement à la vérité, véracité, véridicité. Dans le sens où il est employé ici, il pourrait se traduire aussi par sincérité.

rendre compte de son être propre, parce qu'il le sent non satisfait; il reconnaît la tristesse de cette illusion orgueilleuse, et finalement comprend la nécessité de reprendre contact par le sentiment, et en pleine conscience, avec la Réalité. Seulement, comment la saisira-t-il, cette Réalité, qui, — comme Tout imaginaire, — n'est perceptible que par la pensée et non par le sentiment? Il ne le pourra qu'en reconnaissant que l'essence de la Réalité consiste dans une infinie diversité. Cette *diversité* inépuisable, qui, sans cesse, crée et produit, est perçue par les sens, mais seulement comme manifestation isolée, variable. Cette variabilité est l'essence du Réel; l'Imaginaire seul est immuable. Il n'y a de *vrai* que ce qui *varie :* être vrai, vivre, — c'est : naître, grandir, fleurir, se flétrir et mourir; sans la nécessité de la mort, pas de possibilité de la vie; seul, ce qui n'a pas de commencement n'a pas de fin, — et rien de réel n'est sans commencement; l'imaginaire, seul, n'a point de limites. En somme, on devrait dire que, pour être complètement dans le vrai, l'être humain, en tant qu'être sensible, doit se consacrer à l'absolue réalité : Naissance, développement, efflorescence, — flétrissure, anéantissement, éprouver tout cela sans réserves, avec volupté et tristesse, ne vouloir la vie qu'en vivant dans la joie et la douleur, ensuite — mourir. Voilà la seule façon de se *consumer dans le vrai.* Seulement, pour nous consumer de la sorte, il faut que nous renoncions à vouloir le Vrai intégral : le vrai intégral ne se montre à nous qu'en des manifestations isolées, car nos sens ne peuvent percevoir que celles-là, dans le sens absolu du mot; nous ne percevons « réellement » une manifestation que lorsque nous pouvons être entièrement remplis par elle et l'absorber entièrement en nous. Comment ce merveilleux phénomène se produit-il le plus complètement? Demandez à la Nature! Seulement dans l'Amour! Tout ce que je ne puis aimer reste en dehors de moi, et je reste en dehors de lui. Ici le philosophe s'imaginera volontiers qu'il comprend, mais non l'homme qui veut être sincère. L'amour, dans sa réalité la plus complète, n'est possible que dans la limite des sexes; nous ne pouvons aimer véritablement que comme homme et femme; tout autre amour n'est qu'un dérivé de cet amour, un sentiment qui émane de lui, qui se rapporte à lui ou bien en est une imitation factice. C'est une erreur de croire que l'Amour ne soit qu'une des manifestations d'un sentiment plus général et qu'à côté et même au-dessus de lui, il puisse exister d'autres manifestations plus élevées de ce sentiment. Celui qui, à l'exemple des métaphysiciens, place l'irréel avant le réel et déduit la Réalité de l'Idée, — en d'autres termes, qui prend la Logique pour la Génétique, — celui-là a raison sans doute de concevoir la notion de l'amour comme étant antérieure à sa manifestation sensible et il peut affirmer que l'amour véritable, sensuel n'est qu'une manifestation de l'amour idéal préexistant; pour être conséquent, il devra mépriser l'amour vrai, comme en général tous nos sens. De toutes façons, il y a gros à parier qu'il n'aura jamais aimé, qu'il n'aura jamais été aimé comme des êtres humains peuvent s'aimer, sans quoi il aurait dû s'apercevoir que son mépris de l'amour visait seulement l'amour animal, la sensualité animale, mais non le véritable amour humain. La suprême satisfaction de l'égoïsme (1), c'est de se supprimer complètement lui-même, et c'est par l'amour seul que nous pouvons obtenir ce résultat; or, l'être humain est *homme* et *femme*, et c'est par l'union d'homme et femme que l'être humain existe réellement, c'est seulement par l'amour que l'homme, aussi bien que la femme, deviennent — « l'être humain ». Quand nous parlons aujourd'hui de « l'être humain », nous sommes si sottement dénués d'amour que, sans le vouloir, nous n'entendons jamais par ces mots que l'homme seul. L'union de l'homme et de la femme, c'est-à-dire l'amour (sensuel et métaphysique), crée l'être humain, et, comme l'homme, dans toute son existence, ne peut rien représenter qui soit supérieur à sa propre existence, à ce qui est sa vie, il ne pourra jamais s'élever plus haut que cet acte, qui a fait de lui un être humain par l'amour; il ne pourra que le reproduire; — toute la vie, d'ailleurs, n'est autre chose qu'une incessante réitération des mêmes phénomènes vitaux, répétés dans leur diversité, et c'est cette réitération qui explique toute la nature de l'amour et qui fait, en somme, qu'il ressemble au mouvement de la mer, qui monte et descend, change sans cesse et ne s'arrête que pour recom-

(1) L'*égoïsme* est pris ici dans le sens de sentiment personnel, notion de Moi individuel.

mencer de nouveau. Aussi est-ce une lamentable erreur de considérer comme une faiblesse de l'amour ce pouvoir qu'il a de se réitérer toujours, de se renouveler incessamment, et d'y opposer l'amour idéal, simple abstraction de l'amour véritable, ou cet autre amour pour un Tout insaisissable, — qu'on voudrait nous faire accepter comme le seul amour sincère et durable. Déjà, cette durée indéfinie qu'on lui suppose prouve l'irréalité de l'amour idéal. « Eternel », dans le sens propre du mot, c'est ce qui supprime la limitation (ou plutôt l'idée de limitation) ; mais le Réel ne s'accommode pas à l'idée de limitation, car le Réel, c'est-à-dire ce qui change, se renouvelle, se multiplie, — est la négation de ce que nous nous représentons comme borné : l'Infini de la métaphysique est l'éternel Inexistant. Le Fini est une représentation qui nous fait peur, mais seulement lorsque la réalité cesse d'être présente à notre sentiment; qu'au contraire, la vérité de l'amour nous saisisse tout entier, elle fera fuir cette idée terrifiante, parce qu'elle supprime le Fini en étouffant en nous la notion d'une limite. Le Réel, seul, est éternel; or, il ne se révèle à nous dans toute sa plénitude que dans l'amour ; c'est donc l'amour qui est l'Eternel. — En somme, l'égoïsme ne cesse qu'au moment où le « moi » se fond en un « toi ». Ce « moi » et ce « toi », toutefois, ne se présentent pas dès que je me confonds dans l'ensemble du monde. Dans ce cas, « Moi » et le « Monde », c'est toujours moi et moi seul; le monde ne sera une Réalité pour moi que lorsqu'il sera devenu lui-même ce « toi » pour mon sentiment, ce qui n'arrivera qu'avec l'apparition de l'individu aimé (1). Cette apparition peut se réitérer dans l'enfant, dans l'ami; seulement, nous n'aimerons jamais entièrement l'enfant et l'ami que si nous avons déjà pu aimer, ce que l'homme, par exemple, ne peut apprendre que de la femme. Il est bien certain que l'affection pour l'enfant ou pour l'ami n'est qu'un pis-aller qui ne se révèle qu'à ceux qui ont été complètement heureux dans l'amour sexuel; cette affection n'est après tout qu'une preuve de la pluralité de la nature humaine, qui va jusqu'à nous offrir des anomalies, anomalies de l'espèce la plus ridicule comme du caractère le plus tragique.

Mais assez! Je me risque à t'adresser cette confession dans ta solitude, sans craindre de provoquer ta tristesse en te communiquant mes pensées. Non seulement toi, mais moi aussi, — nous tous, — nous vivons en ce moment dans des circonstances et des relations qui ne sont que des succédanés, des pis-aller; pour toi non moins que pour moi, la vie vraie, réelle, n'est qu'une représentation, un Désir. J'ai dû atteindre ma trente-sixième année avant de découvrir ce qui est le fond de mon besoin d'art : jusqu'à ce jour, l'art m'était apparu comme le but, la vie comme le moyen. Par malheur, cette découverte a été tardive; seules des épreuves tragiques ont pu répondre depuis à mes nouvelles impulsions vitales. Plus nous regardons au fond du monde actuel, plus nous devons nous convaincre que l'amour est aujourd'hui impossible; un de mes amis a pu, par exemple, en s'adressant aux Allemands, s'écrier avec toute raison : « Vous ne savez rien de l'amour : comment pourraient-ils aimer, des hommes qui n'ont aucune initiative de caractère? C'est une impossibilité! » — En somme, puisqu'il faut se contenter d'un pis-aller, je n'en puis trouver de meilleur que la conscience entière de l'état véritable des choses, que l'aveu loyal de la vérité, même si de cet aveu ne devait résulter pour nous aucun autre profit que la fierté de la conscience acquise, et la volonté, le désir d'indiquer à l'humanité le chemin de sa rédemption en lui révélant ces vérités. Ainsi, je l'accorde, nous nous adressons de nouveau à l'ensemble de l'humanité, mais seulement par nécessité, parce que nous savons qu'isolément nul ne peut être heureux et que chacun de nous ne se sentira pleinement satisfait que lorsqu'il saura tous les autres heureux. Tu vois que je me place ainsi entièrement à ton point de vue. Seulement, ce point de vue n'est pas pour moi le point final, il n'est qu'un moyen, un acheminement vers mon but : ce but, la plupart ne le reconnaissent pas encore : je viens cependant de le définir, c'est : rendre l'amour possible comme la plus entière révélation de la Réalité-Vérité; l'amour, non pas idéal, abstrait, insensuel (le seul qui nous soit *maintenant* possible), mais l'amour du « toi » et « moi ».

(1) Tout ce passage, du plus haut intérêt, est à rapprocher du poème de *Tristan*, où Wagner, scène du deuxième acte entre Tristan et Iseult, reproduit des idées très voisines de celles qu'il expose ici.

Aussi ne puis-je faire autrement que de considérer l'effort énorme de la race humaine et, par conséquent, aussi toutes nos sciences comme un moyen et un acheminement dont le but, au fond, est ce résultat si simple et cependant si divin. Je respecte chacun de ces efforts, je reconnais que chaque pas répond à une nécessité : mais moi-même j'ai ce simple but si clairement devant les yeux qu'il m'est impossible d'en arracher de nouveau mon regard pour prendre encore part à la lutte (au fond inconsciente de son but) : la détresse d'un grand mouvement pourrait seule me conduire à cette abnégation de moi-même ; je la saluerais avec joie, si elle se produisait, comme la seule rédemption pour moi.

Pourras-tu m'en vouloir, après cela, si j'accueille avec un sourire le conseil que tu me donnes de me détourner de mes rêveries et de mes divagations égoïstes, pour me consacrer à la réalité, à la vie véritable et à ses aspirations ? Je crois, au contraire, que je m'y consacre d'une façon bien plus décisive, plus consciente, plus directe en employant tous mes efforts, même les plus douloureux, à la conquête et à la manifestation du principe énoncé plus haut. Toi-même, tu devras me donner raison, lorsque je me refuse à reconnaître sans réserve à Robespierre la signification tragique qu'il a eue jusqu'ici pour toi. Ce type m'est antipathique au plus haut point, parce que, dans les individualités constituées comme la sienne, je ne puis découvrir même le soupçon des aspirations de l'humanité depuis qu'elle s'est éloignée de la nature. Le tragique chez Robespierre, c'est l'incroyable ineptie que montra cet homme, lorsqu'arrivé au but de ses aspirations dominatrices, il se trouva complètement inconscient de son rôle, ne sachant que faire du pouvoir conquis par lui. Il devient tragique, parce qu'il doit s'avouer cette nullité et qu'il succombe à l'incapacité de faire quoi que ce soit pour le bonheur de l'humanité. Aussi suis-je d'avis qu'avec lui c'est justement le contraire de ce que tu penses qui est la vérité : il n'avait aucun but supérieur, en vue duquel il aurait pu avoir recours à de mauvais moyens ; c'est justement parce qu'il n'avait rien en lui, parce qu'il voulait masquer sa pauvreté, qu'il eut recours à l'abominable guillotine ; car il est prouvé que la « Terreur » fut employée comme système de gouvernement et instrument de domination sans aucune passion, simplement par politique, — c'est-à-dire pour des motifs étroits, d'ambition personnelle. En somme, ce très pauvre sire, — qui n'eut d'autre ressource à la fin que d'exhiber sa très vulgaire « vertu », — a pris les moyens pour le but, et c'est ainsi qu'il en va avec la plupart de ces héros politiques qui périssent de leur propre incapacité, si lamentablement que bientôt, espérons-le, leur engeance aura disparu complètement de l'histoire. — En revanche, je maintiens que mon Lohengrin (du moins, tel que je le conçois) exprime la plus tragique situation du temps présent, c'est-à-dire l'aspiration à quitter les plus hautes régions de l'esprit pour les profondeurs de l'amour, le Désir d'être enveloppé par le sentiment, ce Désir que la moderne réalité ne peut encore satisfaire.

Sur tout cela, au demeurant, je me suis étendu assez longuement dans ma préface. Il me resterait seulement à terminer ce qu'à mon point de vue, je dois considérer comme indispensable pour me rapprocher et rapprocher les autres de ce but reconnu de l'humanité, — but qu'il m'est personnellement interdit d'atteindre parce qu'il est encore interdit à tous, — et cela sans recourir aux moyens dont je n'ai plus le pouvoir de me servir. C'est à cela que mon art doit m'aider ; et l'œuvre d'art que j'ai dû concevoir dans ce but, c'est mon poème des *Nibelungen*.

(A suivre.)



Chronique de la Semaine

PARIS

Nous conseillons aux amateurs de partitions manuscrites et d'autographes une visite à l'Exposition du Livre, installée au premier étage du Palais de l'Industrie ; elle renferme des documents du plus haut intérêt. Dans une grande vitrine de la salle 28 (exposition rétrospective et documentaire), M. Charles Malherbe a exposé une partie de la collection qu'il a formée avec autant d'ardeur que de bonheur. Notre aimable confrère ne se contente pas d'être un érudit musicien et

d'écrire, soit seul, soit en collaboration avec M. Albert Soubies, des ouvrages qui ont attiré l'attention du monde musical : il suffirait de citer les notices sur *Esclarmonde* et *Ascanio*, l'*Œuvre dramatique de Richard Wagner*, l'*Histoire de l'Opéra-Comique* et les *Mélanges sur Richard Wagner*. Il s'est encore évertué à recueillir, pour la plus grande gloire de l'art musical, les riches épaves du passé.

Que de trésors dans cette vitrine de la salle 28 ! Voici une cantate du grand Sébastien Bach, curieuse par son écriture couchée, on pourrait dire un peu maladroite; l'ouverture d'*Armide* de Gluck, dont les notes sont lourdes, appuyées; un quatuor de Cherubini avec cette dédicace : « Par L. Cherubini pour son cher (X... nom effacé), septembre 1828 »; une symphonie de Mozart (Salzbourg 1780), avec la petite écriture maigre que l'on connaît. *Bagatelle*, de Beethoven, nous remet en mémoire les pages manuscrites que possède le musée de Bonn et dans lesquelles on distingue si clairement l'impétuosité, la nervosité du Titan de la musique. Plus loin, nous nous trouvons en présence de la *Marche funèbre* d'Hector Berlioz, tirée de la *Symphonie funèbre et triomphale*. Rien ne peut donner l'idée de la régularité, de la netteté avec lesquelles le cher et grand maître a écrit tout le début de la partition. L'explication nous en est donnée peut-être dans les lignes suivantes, écrites par lui au bas de la première page :

« Puisque tu veux savoir, mon cher d'Ortigue, ce qui est de mon écriture dans cette partition, va d'ici à la septième page; je me suis reposé là. » A toi,

» H. BERLIOZ ».

Quelle élégance, quelle aristocratie s'entrevoient dans cette *Page d'album* de Félix Mendelssohn Bartholdy, datée de Londres, 10 juillet 1842 ! Comme l'écriture, si nette, si propre, avec ses longs traits en doubles-croches, comme la signature elle-même, si admirablement calligraphiée, correspondent bien au tempérament de l'homme distingué que fut l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* !

Les tendances rêveuses et mystiques se font jour, au contraire, dans cette « pièce pour piano » du poétique Robert Schumann. L'écriture est blanche.

N'est-ce pas tout un poème que ce duo de la *Favorite*, arrangé pour deux violons par Richard Wagner? Page correctement écrite par le futur révolutionnaire de l'opéra, forcé par la misère à faire des copies et arrangements pour les éditeurs !

Quel chemin parcouru depuis la *Jérusalem* de Verdi, dont nous pouvons entrevoir la grosse partition et qui fut donnée pour la première fois, à l'Opéra de Paris, le 26 novembre 1847, jusqu'à *Otello*, que l'Académie nationale de musique va nous faire entendre !

Curieux est cet album, contenant divers autographes de Spontini. La dédicace à Mme Habeneck indique bien le tempérament et le caractère du compositeur que Richard Wagner nous peint dans ses *Souvenirs* comme un homme pénétré de lui-même, sentencieux, pompeux.

L'écriture et le style sont à l'unisson. Voici cette dédicace :

« En offrant un hommage à Mme Habeneck, j'ai dû l'écrire dans l'idiome poétique de son nom et en lui renouvelant le tendre langage de son époux.

» Paris, ce 16 mai 1846.

» SPONTINI. »

En l'année 1846, Habeneck quittait la direction de l'orchestre de l'Opéra pour céder le bâton de commandement à Girard.

Dans le manuscrit de Paganini, on dirait que le Roi du Violon s'est servi d'un morceau de bois trempé dans l'encre pour tracer les notes.

Mais que de manuscrits encore à énumérer! Une *Ballade* pour piano de Fr. Liszt; la *Mazurka* en *si* bémol de Chopin, d'une écriture de malade; l'*Allegro appassionato* de Rubinstein, dédié à Mlle Caroline Openheimer; les *Dragons de Villars* d'Aimé Maillard; la *Liberté éclairant le monde*, partition de Charles Gounod; la *Républicaine*, marche à quatre voix, composée pour les enfans (*sic*) de Paris, par Adolphe Adam; *Mignonne*, mélodie de Victor Massé, d'après Ronsard; deux airs de ballet d'Hérold; une pièce pour piano de Bellini; la partition de *Bruschino* de Rossini (quel régal !); un *Allegro* pour un pas de ballet d'Auber (écriture fine, lâchée, énamourée du « Monsieur qui veut toujours chanter sa romance à Madame »); les *Voitures versées* de Boieldieu; et enfin, des pages de Herz, Cramer et Thalberg.

Nous remercions M. Charles Malherbe du plaisir qu'il nous a procuré, des sensations qu'il a réveillées en nous, au milieu de tous ces curieux souvenirs d'antan.

HUGUES IMBERT.



A l'Opéra, on est tout aux dernières répétitions d'*Otello*. Les quatres actes de l'œuvre ont été répétés pour la première fois en scène, jeudi soir, sans costumes mais avec les décors. Après

la répétition, il a été procédé au réglage de chacun des décors, ce qui a prolongé la séance jusqu'à une heure avancée de la nuit, L'ouvrage peut être, dès aujourd'hui, considéré comme prêt. Il y aura une répétition avec costumes dimanche soir. La répétition générale aura vraisemblablement lieu mardi, et la première représentation serait, dans ce cas, donnée le vendredi 12 octobre, c'est-à-dire vendredi prochain. Il se peut, toutefois, qu'elle soit ajournée au lundi 15.

⚜

M. Ernest Reyer se trouvant, ces jours-ci, dans l'antique cité des Baux, termina son pèlerinage par une visite à Mistral, dont le petit village, Maillane, n'est situé qu'à quelques lieues des illustres ruines.

Il se pourrait qu'à la suite de cette visite — et nous tenons le renseignement de bonne source, — l'auteur de *Sigurd* et de *Salammbô*, qui est lui-même Provençal, écrivît un opéra sur la *Reine Jeanne*, le dernier poème publié par Mistral.

⚜

M. Alfred Bruneau, le compositeur du *Rêve* et de l'*Attaque du moulin*, travaille, en vue de l'Opéra, à une œuvre lyrique sur un poème de M. Emile Zola.

Plusieurs journaux ont annoncé à ce propos qu'il s'agissait de la *Faute de l'abbé Mouret*, dont le sujet aurait été adapté, sous une forme moins moderniste que celle du roman, au cadre de l'Opéra. Mais ce renseignement est inexact. Depuis longtemps, M. Massenet est en possession d'une autorisation de M. Zola concernant l'adaptation lyrique de la *Faute de l'abbé Mouret*.

La vérité, c'est que le drame lyrique de M. Emile Zola que jouera l'Opéra et dont M. Alfred Bruneau va écrire la musique, n'est tiré d'aucun roman.

Il a été écrit spécialement en vue de l'Académie nationale de musique et sera en quatre acte et cinq tableaux.

⚜

Le Czar a envoyé à MM. P. Gailhard et Bertrand, directeurs de l'Opéra de Paris, la croix de seconde classe de l'Ordre de Saint-Stanislas.

BRUXELLES

Pourquoi et pour qui la reprise de *Roméo et Juliette* donnée, cette semaine, à la Monnaie ? Non pour l'œuvre, sans doute, car elle a, dans ces dernières saisons, figuré très suffisamment au répertoire de notre scène lyrique, et *Faust* et *Mireille* y ont tenu également une place assez large pour qu'on pût se dispenser de nous rendre, cette année encore, un opéra où Gounod a si libéralement reproduit les inspirations de *ses* deux chefs-d'œuvre. Est-ce alors pour la principale interprète, Mlle Simonnet, dont les affiches s'obstinent à mettre le nom en vedette, comme s'il s'agissait d'une chanteuse de grande vogue, en représentations? La gracieuse artiste appartient cependant à la troupe régulière. Dès lors, pourquoi ce traitement de faveur, auquel d'autres plus qu'elle, semble-t-il, pourraient prétendre ?

Quoi qu'il en soit, Mlle Simonnet n'aura pas retrouvé dans l'œuvre de Gounod le succès, peut-être exagéré, qu'on lui faisait récemment dans la *Traviata*. Son talent apprêté n'a pu donner au personnage de Juliette le cachet d'ingénuité, de charme naturel qui lui convient. Son exécution vocale n'a pas eu non plus la douceur poétique que réclament les pages tendres et amoureuses de la partition. Enfin, cette affectation, cette recherche, dans le jeu comme dans le chant, que nous soulignions récemment, semblent avoir frappé, cette fois, maints spectateurs — et maints critiques — qui s'y étaient montrés tout d'abord peu sensibles, et cela aussi a nui au succès de Mlle Simonnet, dont nous reconnaissons d'ailleurs volontiers le très joli, mais très superficiel talent.

M. Bonnard, que l'on dit dans des dispositions vocales actuellement peu favorables, a eu de fréquents écarts de justesse dans les premières scènes de l'œuvre : sa voix, qui s'est échauffée par la suite, avait peine à atteindre les notes élevées du rôle de Roméo, et, en de nombreux endroits, il a chanté trop bas d'une manière sensible. Souhaitons que cet artiste consciencieux, dont les débuts avaient été si satisfaisants, trouve prochainement l'occasion d'une revanche de ses demi-succès dans la *Traviata* et *Roméo*.

Les rôles de Capulet et de frère Laurent, joués précédemment par MM. Seguin et Dinard, n'ont pas gagné à changer d'interprètes. M. Sentein, dans le premier, a manqué de noblesse et d'autorité, et sa voix claironnante y a déployé un luxe de vibrations bien fatigant pour l'auditeur.

Le rôle de frère Laurent servait de début à une nouvelle basse, M. Journet, qui possède une voix puissante, mais qui a trop cherché à le prouver; c'était là, semble-t-il, en cette première apparition, sa préoccupation unique; nous apprécierons donc une autre fois s'il possède les qualités de style et de diction sans lesquelles son organe vigoureusement timbré ne saurait procurer de réelles impressions d'art.

Décidément, la troupe actuelle compte de belles et fortes voix; sous ce rapport, nous aurions mauvaise grâce à nous plaindre. Mais les vrais talents y sont-ils aussi nombreux, et nos directeurs, dans le choix de leurs pension-

naires, n'ont-ils pas souvent sacrifié les qualités artistiques à l'éclat et à la puissance de l'organe?

Nous allions oublier Mlle Girard, qui, d'ailleurs, ne doit pas être classée dans la catégorie des « belles et fortes voix », à en juger par l'exécution timide et mal assise qu'elle a donnée de la sérénade du page Stephano. Pourquoi donc en avait-elle supprimé un couplet? Elle eût, sans doute, trouvé dans le second l'occasion de racheter l'impression malencontreuse qu'a laissée le premier, dont elle nous a fait entendre une version toute nouvelle, à laquelle certaines modulations, vraiment hardies, donnaient un cachet de modernisme peut-être exagéré.

L'œuvre de Gounod, ainsi interprétée, n'a pas soulevé grand enthousiasme, et l'on eût certes mieux fait de nous laisser sous le souvenir des exécutions antérieures.

A bientôt, jeudi ou samedi, la reprise de *Tristan et Iseult.* J. Br.

⚜

Les Concerts populaires, sous la direction de M. Joseph Dupont, ne tarderont pas à rouvrir leur saison. La première matinée aura lieu probablement en novembre. La deuxième est dès à présent fixée au 9 décembre; elle aura lieu avec le concours de M. J. Philipp, l'excellent pianiste parisien déjà vivement applaudi il y a deux ans aux Concerts populaires. M. Philipp exécutera la symphonie *Cévenole* de Vincent d'Indy et les *Variations symphoniques* de César Franck.

⚜

Par arrêté de M. le ministre de l'intérieur et de l'instruction publique, M. Alfred Wotquenne est nommé secrétaire-adjoint au Conservatoire royal de Bruxelles, en remplacement du regretté Louis de Casembroot. M. Alfred Wotquenne est maître de chapelle à l'église Saint-Nicolas, élève de M. Alphonse Mailly et de M. Gevaert.

A propos du Conservatoire, disons que la commission des beaux-arts s'est occupée récemment de la question de l'agrandissement des locaux, devenus insuffisants par suite de l'accroissement de la population scolaire.

La commission a chargé M. l'architecte Van Ysendyck de dessiner les plans d'un complément de bâtisse, et ceux-ci viennent d'être soumis au gouvernement. Le coût serait de 220,000 francs. On empiéterait sur la cour fleurie fermée par la grille de la rue de la Régence et l'on relierait les deux ailes par un bâtiment à front de rue, mais plus élevé d'un étage que les deux ailes.

Un large fronton dominerait cette nouvelle construction centrale, où seraient installés de nouvelles classes et le Musée instrumental.

⚜

Une nouvelle qui intéressera les vrais amateurs de musique: le dimanche 25 novembre, l'illustre violoniste Joachim viendra se faire entendre à Bruxelles, à la Grande-Harmonie, dans un concert organisé par la maison Breitkopf et Hærtel. Dans le même concert, se feront entendre aussi l'excellent pianiste Max Pauer, de Cologne, et Mlle Julia Milcamps.

⚜

Le jury de l'Exposition d'Anvers vient de conférer à la maison Schott un diplôme de médaille d'or pour son installation dans la classe 13 (musique et éditions d'ouvrages de littérature musicale).

⚜

Nous recevons du comité de la presse à l'Exposition d'Anvers le communiqué suivant, que nous reproduisons dans toute son anversoise candeur:

« Le 10 octobre prochain aura lieu dans la grande salle des fêtes de l'Exposition d'Anvers une grande solennité musicale. Monsieur Motll, directeur de la musique de la cour à Karlsruhe (?) et premier chef d'orchestre du Théâtre *royal* (!) de Bayreuth, dirigera l'orchestre de l'Exposition, considérablement renforcé. Notre illustre concitoyen Monsieur Ernest Van Dyck, du Théâtre-Impérial de Vienne et du Théâtre *royal* (!) de Bayreuth, prêtera à ce festival wagnérien le concours de son grand talent. Nous ferons connaître d'ici à peu de jours la composition du programme de cette audition musicale exceptionnelle! »

CORRESPONDANCES

ANVERS. — L'événement musical de la semaine a été, sans contredit, le superbe concert qu'est venu donner, à l'Harmonie, l'Orchestre philharmonique de Berlin. La phalange symphonique que dirige avec une grande autorité M. Fr. Mannstaedt, est remarquable à plus d'un point de vue. Il y a d'abord les effets de sonorité, vraiment étonnants, que produisent ces soixante-cinq musiciens, qui ont exécuté entre autres l'ouverture de *Rienzi*, avec un éclat inaccoutumé, imprimant à cette page wagnérienne, souvent discutée, mais aussi souvent interprétée à l'italienne, un cachet de grandeur qui entre bien dans le caractère de l'œuvre.

Le prélude et finale de *Tristan*, une des pages, peut-être les plus émouvantes qu'ait écrites R. Wagner, a transporté la salle entière dans un mouvement spontané d'enthousiasme. L'exécution en a été irréprochable.

La symphonie en *la* majeur de Beethoven, avec ses motifs si frais, a été rendue avec infiniment de délicatesse. Si l'orchestre berlinois parvient

à rendre les nuances les plus éclatantes, les derniers degrés du pianissimo ne lui sont pas moins familiers.

On était curieux de savoir quelle serait l'interprétation que donnerait M. Mannstaedt à la *Danse macabre* de Saint-Saëns, étant connu le caractère essentiellement français de cette page originale. Eh bien, ce morceau a été, pour l'exécution, un des gros succès de la soirée.

Comme soliste, M. Simon van Beuge s'est fait entendre dans un concerto de Davidoff. Le jeune violoncelliste a des qualités sérieuses, qui lui ont permis de rendre avec clarté cette œuvre difficile.

Voici la saison brillamment inaugurée, grâce à l'intelligente initiative de la direction de l'Harmonie.

A l'Exposition, les auditions commencent à se faire plus rares. Il y en a pourtant qui méritent d'être citées.

A la section française (pianos Erard), nous avons entendu Mlle Van der Haegen, une élève de feu Aug. Dupont. L'artiste a exécuté plusieurs compositions de son maître, ainsi qu'une brillante, mais peu intéressante *Polonaise* de Rubinstein. Une jolie *Berceuse* de A. Béon, le sympathique représentant de la maison Erard en Belgique, a été très goûtée. On retrouve chez Mlle Van der Haegen les qualités qui ont toujours caractérisé l'école de Dupont.

Un jeune pianiste italien, M. Llorca, s'est fait entendre plusieurs fois dans le salon de la section russe. Nous ne pouvons affirmer que le choix ait été fort heureux; non seulement une séance musicale donnée au milieu de ces mille bibelots étalés pour la vente, manque de décorum, mais encore, l'instrument ne se trouvant pas sur une estrade, les effets de sonorité voulus ne peuvent être obtenus. L'artiste a des qualités, jouant avec une extrême aisance les compositions, assez démodées, de Ketten et Gothchalk. H. W.



GAND — Les cinq représentations données jusqu'ici au Grand-Théâtre permettent de juger assez exactement la plupart des artistes de la troupe. La direction s'est engagée à donner le grand opéra, l'opérette et accessoirement l'opéra comique.

Dans la troupe de grand opéra, les noms de MM. Gauthier, Carroul et de Mme Kériva sont à signaler hors de pair.

M. Gauthier, fort ténor, se sert habilement d'un riche organe. On pourrait lui reprocher, peut-être, une tendance au *colpo di gola*, mais ce n'est pas là péché mortel aux yeux d'un public de province. Cet artiste, qui s'est révélé dans la *Juive* acteur de goût, s'est attiré déjà la faveur générale. Je crois que l'on ferait sagement de le ménager quelque peu : en l'espace de sept jours, il a chanté cinq fois : la *Juive* (deux fois), *Aïda* (deux fois) et *Lucie*. Or, l'emploi de fort ténor ne va pas, on le sait, sans une dépense notable de vigueur physique, et les forces humaines ont des limites.

Pour M. Carroul, baryton, je répète ici ce que disait ma dernière correspondance : voix étendue et égale, phrasé net, science parfaite de l'art scénique. Je n'oublie pas cependant que M. Carroul n'a paru que deux fois encore, dans le même ouvrage (*Aïda*).

Mme Kériva, forte chanteuse falcon, possède une voix pure, au timbre agréable, et une diction correcte : c'est de plus une intelligente comédienne. Une remarque : Mme Kériva a le défaut de chanter *trop bas;* il s'en faut d'une minime fraction de ton, sans doute, mais cela suffit pour agacer une oreille exercée. Peut-être est-ce là l'effet de notre joli climat auquel cette artiste paye en ce moment son tribut, paraît-il, sous forme d'un fort enrouement.

Mlle Lecuyer, chanteuse légère : voix exercée, d'un timbre joli, grande facilité pour les vocalises, gentille comédienne... mais la voix manque un peu de volume, et le public en paraît contrarié. Pourtant, les Gantois, qui sont gens d'esprit — personne n'en a jamais douté, — disent apprécier les artistes ne *criant* pas... Leur logique, sans doute, aura évolué. Coquin de progrès, va !

Mme Fremeau, contralto, a des notes fort belles, mais dans le haut seulement. Le medium et le bas existèrent jadis, presque naguère... peut-être.

M. Duvernet, baryton : la voix est juste et ne déplaît point, encore qu'elle soit un peu faible, et la méthode est suffisante. Cet artiste consciencieux paraît devoir fort bien convenir pour l'emploi dont on l'a chargé.

M. Vallobra, basse, a paru dans *Aïda* et dans la *Juive :* le grand air du premier acte de ce dernier ouvrage semble démontrer que cet artiste manque d'expérience et d'oreille (il chanta, d'un bon demi-ton, trop bas). La voix est lourde, peu profonde, et la prononciation confuse.

M. Coumont, que nous connaissons depuis l'an dernier, est un jeune et déjà expert ténorino, qui manie adroitement un gentil filet de voix. Cependant, on aurait tort, je pense, de lui confier des personnages comme celui de Léopold (la *Juive*), bien au-dessus de ses forces. On a fait bon accueil à cet artiste aimé, mais il serait insensé de chercher le péril. Même observation pour Mme Tachel, qui s'est produite dans le rôle écrasant de Rachel. Ceci ne veut pas dire, je le répète, que ces artistes soient inférieurs, mais signifie que personne ne doit forcer leur talent.

Quant à la troupe d'opérette, elle donna, lundi, une représentation approximative, j'allais dire fort médiocre, de *Boccace*. On peut être plaisant sans trivialité et comique sans platitude. J'excepte du reproche M. Coumont, et je passe. Il y a là une éclatante revanche à prendre.

M. Nicosias, premier chef d'orchestre, semble expérimenté et scrupuleux. J'avoue ne point aimer, — mais là, point du tout, — les nuances qu'il apporte, sous couleur de « tradition ita-

lienne », dans l'interprétation de certains ouvrages (*Aïda, Lucie*).

Les petits emplois, généralement, sont bien tenus; les chœurs ne vont pas mal, et le corps de ballet paraît en vouloir faire autant.

Un bon point à M Martini, directeur, qui est vraiment animé des meilleures intentions. Il nous a promis maintes nouveautés, et voici que, déjà, il tient. Vendredi 5 novembre, première représentation en Belgique de *Phryné*, le très délicat opéra comique de Saint-Saëns. A dimanche quelques notes sur ces deux actes exquis. L. D. B.



NOUVELLES DIVERSES

Les représentations wagnériennes de Munich viennent de prendre fin. M. André Hallays, qui a envoyé au *Journal des Débats* des notes très intéressantes sur ces représentations, résume en ces termes ses impressions sur l'ensemble.

« Jusqu'à la fin des « cycles », il y a eu de bonnes et de mauvaises soirées. Certaine représentation des *Maîtres Chanteurs* a même été lamentable. Je n'ai jamais vu cette œuvre aussi cruellement défigurée. Je crois bien que c'est le pitoyable effet de cette exécution qui a décidé le directeur du théâtre de Munich à supprimer les représentations de *Tristan* et des *Maîtres Chanteurs* d'abord annoncées pour la fin du dernier « cycle » et à les remplacer par *Lohengrin* et *Tannhæuser* prudemment affichés aux prix ordinaires du théâtre. En revanche, la dernière série du *Ring* a été remarquable. M. Lévi dirigeait. M. Alvary faisait Siegfried. Mlle Ternina faisait Brunnhilde. Qui n'a pas entendu la prodigieuse symphonie du *Ring*, comprise et rendue par Hermann Lévi, trouvera toujours un peu ridicule la fureur d'enthousiasme où elle jette les spectateurs les plus rebelles et les plus froids. Qui l'a entendue jugera que tous les adjectifs et toutes les exclamations sont bien misérables pour exprimer les jouissances qu'ils doivent à cet admirable interprète de Richard Wagner. Hermann Lévi reviendra cet hiver à Paris où, de nouveau, il conduira l'orchestre du Châtelet. Remercions M. Colonne d'avoir voulu nous procurer cette joie. »

M. Hallays fait surtout au très grand éloge de Mlle Ternina, dans le rôle de Brunnhilde :

« D'un bout à l'autre de ce rôle, elle est une femme, rien qu'une femme pitoyable, amoureuse, oublieuse de son passé divin... Si Brünnhilde est ainsi représentée, la conception dramatique de Wagner éclate dans toute sa beauté et dans toute sa simplicité. Pour la bien faire entendre, le jeu et la voix de Mlle Ternina valent mieux que vingt volumes des exégètes les plus ingénieux ».

Autre observation à propos des interprètes : « Ceux-ci sont tous des chanteurs d'opéra et très peu d'entre eux ont le sens de la déclamation et de la mimique qui conviennent aux œuvres wagnériennes. Richard Wagner en avait formé quelques-uns : ils sont morts ou fourbus. Il faudra bien que quelque jour on s'aperçoive que les drames de Wagner sont des *drames* et qu'en chargeant des chanteurs d'opéra de les exécuter, on arrive simplement à briser la voix de ces infortunés sans obtenir d'eux une interprétation satisfaisante ».

« En somme », conclut M. Hallays, « lorsqu'on a entendu le *Ring*, ne fût-ce qu'une seule fois, on est tellement frappé par l'unité du drame et la continuité de la symphonie qu'on se sent pris de colère contre les barbares qui osent en isoler les épisodes et en déchirer la trame, deux fois barbares, car ce sont les scènes essentielles, les scènes en quelque sorte vitales de la composition de Wagner qu'ils saccagent. Ici, du moins, les quatre parties du *Ring* sont données de suite sans qu'on se permette d'en supprimer une mesure. Enfin, avouons-le, la plus mauvaise des représentations du théâtre de Munich donne encore d'inappréciables jouissances, si l'on songe aux sinistres soirées de l'Opéra, où des Toulousains hurlent des poèmes de Victor Wilder, tandis que, sous la direction indulgente d'un flûtiste fatigué, des instrumentistes distingués, mais somnolents, font entendre des harmonies très vaguement wagnériennes. »

Suite du différend Leoncavallo-Catulle Mendès :

A la suite de la réclamation portée devant la Société des Auteurs dramatiques par M. Catulle Mendès qui se prétend spolié par l'auteur des *Pagliacci*, la Société a offert son arbitrage à M. Leoncavallo et à M. Sonzogno, éditeur. Cette offre était faite à l'éditeur pour le cas où, par traité, il aurait acquis tous les droits et toutes les responsabilités de l'auteur. Si ces Messieurs avaient accepté l'arbitrage proposé — on sait que les sentences de la Société sont sans appel, — l'affaire se serait terminée promptement et sans procès.

Mais M. Leoncavallo n'a pas accepté l'arbitrage. M. Leoncavallo envoie, au contraire, aux journaux de Paris, le texte des lettres qu'il avait précédemment communiquées à la commission des Auteurs. Dans l'une, adressée à M. Sonzogno, il affirme qu'il ne connaissait, lorsqu'il écrivit les *Pagliacci*, ni la *Femme de Tabarin* de M. Catulle Mendès, ni le *Drame nouveau* de l'auteur espagnol Estebanez, qui date de 1830. Il établit ensuite les différences de ces trois œuvres et il ajoute : « *Pagliacci* est à moi, bien à moi, entièrement à moi. » Dans la seconde lettre, adressée à M. Catulle Mendès, l'auteur des *Pagliacci* reprend les mêmes arguments et maintient les mêmes affirmations.

M. Leoncavallo fait observer, en outre, qu'on a joué à l'Opéra un opéra intitulé *Tabarin*, qui est de MM. Paul Ferrier et Emile Pessard, et il ajoute : « M. Ferrier, parce qu'il est Français, a le droit d'avoir la même idée que M. Catulle Mendès, pendant que ce droit m'est refusé, à moi, Italien. » Il termine en disant : « Puisque M. Mendès persiste à croire que le drame d'Estebanez est à lui, les tribunaux jugeront. »

Le procès ne peut manquer d'être intéressant.

Pendant un récent séjour à Ischl, Brahms a écrit deux sonates pour clarinette et piano, en *fa* mineur et en *mi* majeur ; elles ont été interprétées, pour la première fois, par l'auteur lui-même avec un clarinettiste de Meiningen, M. Mühlfeld, en présence du duc et de la duchesse de Meiningen. Les deux nouvelles œuvres du grand symphoniste seraient merveilleusement belles.

BIBLIOGRAPHIE

Les éditeurs Mackar et Noël, à Paris, viennent de faire paraître toute une nouvelle série de morceaux nouveaux et d'arrangements des œuvres de Tschaïkowsky et de Charles Lenepveu, transcrites par Albert Lavignac. Signalons principalement la *Romance de Pauline* et le duetto tirés de l'opéra la *Dame de pique* de Tschaïkowsky.

Chez les mêmes éditeurs, deux petites pièces pour violon, avec accompagnement de piano, de J. Danbé : *Canzonetta* et *Petite Valse*, et une *Marche triomphale* d'Aug. Vincent, transcrite par Francis Thomé. Enfin, un *Ave Maria* pour mezzo-soprano ou ténor, par Georges O'Kelly.

Toutes ces nouveautés sont appelées à des succès divers.

NÉCROLOGIE

Est décédé :

A Suresnes (Seine), à la maison de santé du docteur Meilhan, Victor Koning, l'ancien directeur du théâtre du Gymnase.

Il avait débuté au *Diogène* de Varner, puis il avait donné successivement des nouvelles de théâtres et des chroniques au *Figaro*, au *Nain-Jaune*, au *Paris-Journal*. Il avait collaboré au livret de la *Fille de Mme Angot* et à une vingtaine de comédies, revues, vaudevilles ou drames : la *Mère Gigogne*, le *Régénérateur*, les *Supplices des femmes*, *Canaille et Cie*, etc. En 1875, il prit la direction de la Renaissance et commença la série de ses succès avec la *Petite Mariée*, la *Marjolaine*, *Giroflé-Girofla*, le *Petit Duc*, etc.

Les premières années furent encore plus heureuses au Gymnase, avec le *Maître de forges* et *Serge Panine*, d'Ohnet ; un *Roman parisien*, d'Octave Feuillet ; *Monsieur le Ministre*, de Claretie ; *Sapho*, d'Alphonse Daudet ; l'*Abbé Constantin*, de Crémieux et de Decourcelle, etc. ; mais bientôt arrivèrent les mauvaises années, et Koning acheva sa ruine au théâtre de la rue Boudreau, la Comédie-Parisienne.

Victor Koning avait épousé en 1884 Mme Jane Hading, dont il était divorcé depuis six ans, et en

1863 une autre de ses pensionnaires, Mme Raphaële Sisos, divorcée elle-même.

—La famille Schott nous prie, et nous le faisons volontiers, d'exprimer ses bien vifs remercîments pour les témoignages de sympathie qui lui ont été prodigués à l'occasion de la mort de M. Pierre Schott.

Elle nous prie également de l'excuser auprès des personnes qui, par oubli n'auraient pas reçu de faire-part.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA. — Du 30 septembre au 8 octobre : La Flûte enchantée. Czar et Charpentier. La Walkyrie Mara et la Fiancée vendue. Le Prophète. Premier concert de la Chapelle royale. Freischütz. Le Prophète. Don Juan.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 30 septembre au 6 octobre : Le Prophète. Aïda. Roméo et Juliette. Faust. Orphée. Werther. Relâche.

Jeudi ou samedi : Reprise de Tristan et Iseult.

ALCAZAR ROYAL. — Spectacle-concert.

EMPIRE-PALACE — Spectacle-concert.

Paris

OPÉRA. — Du 30 septembre au 8 octobre : La Walkyrie. Thaïs, la Korrigane. Salammbô. Faust.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 30 septembre au 8 octobre : Mignon Manon. Falstaff.

Vienne

OPÉRA. — Du 1er au 8 octobre : Iphigénie en Aulide. Carmen. La Traviata. Mara et les Noces chez le coif-

feur. Faust. I Pagliacci et Santa Lucia (avec Mme Bellinami et le ténor Stagno.

AN DER WIEN. — Du 1er au 8 octobre : Le Baron des Tsiganes et le Maître de forges.



Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 14 Octobre 1894 — NUMÉRO 42

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer ; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine ; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malboroughtstreet ; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur, rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 42. 14 Octobre 1894.



LE FESTIVAL DE BIRMINGHAM



Londres, le 8 octobre 1894.


Je viens d'assister à ce festival en quatre journées, qui a lieu tous les trois ans et dont voici le programme :

PREMIÈRE JOURNÉE, MATIN : *Elie*, Mendelssohn.
SOIR : *Te Deum* de Berlioz; symphonie n° 2 de Brahms; air d'*Alexandre* de Hændel (Mme Henschel); ouverture nautique *Britannia* de Mackenzie; monologue et duo des *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner (M. et Mme Henschel); *Rhapsodie n° 4* de Liszt.

DEUXIÈME JOURNÉE, MATIN : Oratorio le *Roi Saül*, composé expressément pour ce festival par M. Hubert Parry, dirigé par l'auteur.
SOIR : Cantate posthume le *Cygne et l'Alouette* de Goring Thomas; *Lobgesang* de Mendelssohn; ouverture *In Memoriam* de sir A. Sullivan.

TROISIÈME JOURNÉE, MATIN : *Messie* de Hændel.
SOIR : Ouverture pour *Egmont* de Beethoven; *Stabat Mater*, composé expressément pour ce festival par G. Henschel, dirigé par l'auteur; symphonie (fragment) en *si* mineur de Schubert; *Rhapsodie* pour contralto solo, chœur d'hommes et orchestre (chantée par Mme Brema); ouverture : *Husitska* de Dvorak.

QUATRIÈME JOURNÉE, MATIN : *Messe solennelle* en *ré* de Chérubini; scène du Vendredi-Saint de *Parsifal* de Wagner; symphonie en *mi* bémol de Mozart.
SOIR : Ouverture de *Tannhæuser*, Wagner; *Faust*, troisième partie, de Schumann; *Symphonie n° 9*, avec chœur, de Beethoven.

L'orchestre, de cent vingt-huit musiciens, se composait des meilleurs instrumentistes de Londres; le chœur, d'environ quatre cents chanteurs, venait en partie de Birmingham même, en partie des villes environnantes, le tout sous la direction de Hans Richter.

L'impression que j'ai rapportée de cette fête est que les Anglais, s'ils ne comptent pas encore comme musiciens créateurs, sont du moins, comme exécutants, parvenus à se placer au tout premier rang, et je ne sais même pas s'ils ne sont pas les meilleurs que nous ayons aujourd'hui. La supériorité de l'orchestre que je viens d'entendre ne résulte pas seulement de l'excellence des artistes qui en font partie, elle est une conséquence de la richesse du pays, de la qualité absolument hors de pair de leurs instruments. De là, une beauté de son dont on ne trouverait l'équivalent nulle part. Et que dire du chœur! L'Angleterre est, par excellence, le pays des grandes exécutions chorales; les voix humaines y sont d'un timbre, d'une sonorité, d'une pureté exceptionnels. La fraîcheur, l'ampleur et la justesse des soprani, dans les registres aigus, sont absolument surprenantes et l'on ne peut assez admirer l'ardeur, la persévérance, l'enthousiasme de tout ce monde, qui se sont maintenus inébranlables pendant toute la durée de cet énorme programme.

Les solistes principaux aussi, quelques uns de nationalité anglaise ou anglo-américaine, les autres allemands ou français : Mmes Albani, Brema (la Kundry et l'Ortrude de Bayreuth, de cet été), M. et Mme Henschel, le ténor Lloyd, les barytons Oudin et Black, peuvent être cités parmi les premiers du monde.

Le clou du festival a été la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Au point de vue de la grandeur et de la perfection absolue, l'exécution a laissé loin derrière elle toutes celles auxquelles j'avais assisté jusqu'à pré-

sent, et cela dans les pays les plus divers.

Parmi les œuvres chorales, à part cette symphonie, les impressions les plus profondes ont été produites par le *Te Deum* de Berlioz (peut-être le chef-d'œuvre du maître français) et la *Messe solennelle* en *ré* mineur de Chérubini. Pour beaucoup, cette dernière a été une révélation. Que de fois n'entend-on pas dire de la musique de Chérubini qu'elle est froide et démodée! Combien ce reproche est injuste, c'est ce qu'a démontré clairement l'exécution de Birmingham. Cette messe atteint, à l'aide de moyens en apparence les plus simples, à ce que nous possédons de plus noble, de plus grand dans l'art musical. La forme vraiment classique, la facture claire et transparente, la profondeur du sentiment, la manière supérieure et spirituelle de traiter l'orchestration et les parties vocales, tout contribue à faire de cet ouvrage un vrai chef-d'œuvre. Il était curieux de voir Chérubini et Berlioz, ces deux antagonistes d'autrefois, se rencontrer côte à côte sur un même terrain, comme ici, et produire, malgré leurs styles si divergents, leurs effets si différents, une impression également vive.

Je n'ai pu, malheureusement, assister à l'exécution du nouvel oratorio le *Roi Saül* de l'excellent compositeur anglais Hubert Parry, mais on m'a dit que cet ouvrage a été chaleureusement applaudi par le public. L'œuvre est, dit-on, pleine de beautés, mais, malheureusement, un peu traînante par sa longueur démesurée.

Quant au *Sabat Mater* de M. Henschel, c'est l'œuvre de l'artiste habile et versatile que nous connaissons. Avec lui, il ne peut être question d'un style original; la fréquence des modulations extraordinaires et cherchées produit chez l'auditeur un sentiment de monotonie et de fatigue.

Parmi les morceaux pour orchestre seul, il faut noter comme véritables merveilles d'exécution les symphonies de Brahms, de Schubert, de Mozart et l'ouverture du *Tannhœuser*.

Le *Faust* de Schumann (3e partie), cette œuvre si élevée, n'a pas produit sur le public l'impression que j'en attendais. Je crois que la traduction tout à fait médiocre du poème de Gœthe a été, en grande partie, la cause de ce succès douteux, le public étant dans l'impossibilité de comprendre et de suivre le sens de la musique.

Il faut mentionner, toutefois, le superbe air pour baryton du *Docteur Marianus* (avec accompagnement de harpe), qui a laissé une impression profonde, grâce à M. Oudin, dont l'interprétation a été d'une intensité de sentiment et d'une noblesse qui rappelaient l'art inimitable de Stockhausen.

La *Rhapsodie* de Brahms a été beaucoup admirée, surtout par les connaisseurs; Mme Brema a largement contribué au succès de cet ouvrage, par la chaleur, la sincérité et la perfection de son interprétation de la partie de contralto.

A la fin du dernier concert, l'auditoire, d'environ deux mille personnes, a prodigué à Hans Richter des ovations sans fin, et ceci n'était que justice, car le succès énorme de ce grandiose festival doit être attribué, en premier lieu, à la maîtrise du grand kapellmeister, qui en a été l'âme et l'esprit.

Ces quatre journées de musique avaient attiré une foule énorme. On n'a pas compté moins de 12,165 entrées; la recette brute s'est élevée à 325,000 francs, les dépenses ont été de 220,000 francs; le bénéfice net, qui revient à l'Hôpital général de Birmingham, sera donc de 105,000 francs! Vous voyez que, sous tous les rapports, on fait les choses grandement en Angleterre.

Le premier festival de Birmingham a eu lieu en 1768; depuis 1796, ces fêtes sont devenues triennales. En 1802, on y exécuta la *Création* de Haydn. En 1837, Mendelssohn y dirigea son oratorio *Saint Paul* et se produisit comme organiste. En 1846, il y dirigeait encore son oratorio *Elie*, expressément composé pour ce festival. Ces quelques dates m'ont paru intéressantes à rappeler et vous prouveront que Birmingham a sa place dans l'histoire de l'art.

E. S.





LETTRES DE RICHARD WAGNER

A

AUGUSTE RŒCKEL

(Traduites par M. Kufferath)

(Suite. — Voir les nos 38, 39 40, et 41).



Je suis tenté de croire que c'est moins l'absence de clarté du poème dans sa forme actuelle que le point de vue assez éloigné du mien où tu t'es placé qui fait que certains points sont demeurés pour toi incompréhensibles. De pareilles erreurs ne sont, en effet, possibles que de la part d'un lecteur qui crée lui-même en lisant, qui ajoute quelque chose de son propre fond : tandis que le lecteur ou l'auditeur naïf, il est vrai sans conscience bien assurée, comprend plus aisément la chose telle qu'elle est. Pour moi, mon poème veut dire ceci : Représentation de la réalité analysée plus haut. Au lieu des mots : « Un jour sombre approche des dieux; dans la détresse là-bas s'éteindra ta race, si tu ne quittes pas l'anneau ! » je fais dire maintenant à Erda : « Tout ce qui est, doit finir; un jour sombre se lève pour les dieux : je te le conseille, quitte l'anneau ! (1) »

Nous devons apprendre à mourir, à mourir dans le sens le plus étendu du mot : la peur de la fin est la source de toute insensibilité (2) : l'égoïsme apparait là où l'amour même commence à pâlir. Comment s'est-il fait que ce sentiment, le suprême délice de tout être vivant, ait fui si loin de la race humaine que tout ce que celle-ci entreprend, ce qu'elle organise et fonde, émane de cette terreur de la Fin ? Mon poème le montre. Il montre la nature dans sa vérité non fardée, avec toutes les contradictions, la nature qui, dans l'infinie diversité de ses mouvements, comprend également les éléments qui se repoussent les uns les autres.

Ce n'est pas le refus qu'Alberich essuie de la part des filles du Rhin, — ce refus était tout naturel, —qui est l'origine décisive du Malheur; Alberich et son anneau n'auraient pu nuire aux dieux, si ceux-ci n'avaient été auparavant accessibles au Mal. Où donc est la source du Malheur ? Relis la première scène entre Wodan (1) et Fricka, — qui se continue jusqu'à la scène du deuxième acte de la *Walkyrie*. La volonté de prolonger au delà du changement nécessaire le lien sacré qui les unit tous les deux par suite d'une erreur involontaire de l'amour, leur résistance à l'éternelle rénovation et à la variabilité du monde des apparences,— voilà ce qui conduit les deux conjoints jusqu'à la torture d'une mutuelle absence d'amour. La suite de tout le poème développe la nécessité de se soumettre et de céder au changement, à la variabilité, à la multiplicité, à l'éternelle nouveauté de la nature et de la vie. Wodan s'élève jusqu'à cette hauteur tragique de « vouloir » son anéantissement. C'est là tout l'enseignement que nous pouvons tirer de l'histoire de l'humanité : *vouloir ce qui est inévitable* et l'accomplir nous-mêmes. L'œuvre créatrice de cette volonté suprême de s'anéantir soi-même, c'est la conquête de l'homme sans crainte et toujours aimant : *Siegfried*. — Voilà tout. — Dans le détail, au drame se mêle la puissance malfaisante, empoisonneuse de l'amour : l'or ravi à la nature et mal employé, l'anneau du Nibelung : la malédiction qui s'attache à lui n'est effacée que lorsqu'il est restitué à la nature, lorsqu'il s'engloutit dans les flots du Rhin. Wodan lui-même ne reconnaît cela que tout à la fin, à l'extrême limite de sa carrière tragique : ce que Loge, tout au début, lui avait dit et répété avec émotion, le dieu dévoré d'ambition n'avait pas voulu l'écouter; tout d'abord, il apprend, — par le meurtre de Fafner, — à connaître la puissance de la malédiction ; mais c'est seulement quand l'anneau anéantit aussi Siegfried qu'il comprend que la restitution de l'or peut seule arrêter le mal, et c'est pourquoi il fait dépendre sa propre fin, qu'il désire, de l'expiation d'une faute originaire. L'expérience est tout. Siegfried lui-même (l'homme isolé) n'est pas « l'être humain » complet; il n'est qu'une moitié, ce n'est qu'avec Brunnhilde qu'il devient le Rédempteur; un *seul* ne peut

(1) Allusion à la scène IV de l'*Or du Rhin*, entre Erda et Wotan.

(2) ***Lieblosigkeit***, absence d'amour, insensibilité, cruauté, égoïsme.

(1) J'ai cru devoir respecter l'orthographe de ce nom qui est devenu Wotan dans la version définitive.

rien; il faut être plusieurs, et la femme qui se sacrifie devient, à la fin, la véritable rédemptrice consciente : car l'amour c'est, en somme, « l'éternel féminin » même. — Voilà pour les grands traits généraux, ils contiennent tous les autres traits de détail, plus précis.

Je ne puis m'imaginer que tu aies compris le poème autrement qu'en ce sens; seulement, il me semble que tu as attaché aux anneaux moyens et intermédiaires de la grande chaîne plus d'importance qu'ils n'en ont par eux-mêmes; comme si tu avais en cela obéi à une nécessité, pour justifier, au moyen de mon poème, une thèse à toi, préconçue. En général, tu ne m'as pas touché avec certaines de tes observations à propos du manque de clarté. Je crois, au contraire, que je me suis gardé avec une assez grande justesse d'instinct du désir de trop expliquer, car, à mon sens, il est évident qu'une trop apparente manifestation des intentions trouble au lieu d'aider la compréhension; l'important dans le drame, — comme en général dans l'œuvre d'art, — est d'agir non par l'exposé des intentions, mais par la représentation d'événements involontaires. C'est cela justement qui distingue mon sujet poétique des sujets politiques que l'on traite presque exclusivement aujourd'hui. Tu voudrais, par exemple, que je marque mieux que je ne l'ai fait les intentions de Wodan, quand il paraît dans le *Jeune Siegfried;* tu nuirais ainsi très sensiblement à l'arbitraire voulu au plus haut point dans le développement de l'action. Wodan, après le départ de Brunnhilde, n'est plus en vérité qu'un esprit qui abdique; le plus qu'il peut encore vouloir, c'est que les choses s'accomplissent, qu'elles aillent comme elles vont, sans intervenir désormais d'une façon déterminée; c'est pourquoi il est devenu le « Voyageur. » Regarde-le bien ! il nous ressemble à s'y méprendre; il est la somme de l'intelligence actuelle, tandis que Siegfried est l'homme désiré, voulu par nous, l'homme de l'avenir, qui ne peut toutefois être fait par nous, qui doit, au contraire, se faire lui-même par « notre anéantissement ». Sous cette forme, — tu en conviendras, — Wodan doit nous intéresser vivement, tandis qu'il nous paraîtrait indigne, pareil à un subtil intrigant, s'il donnait des conseils dirigés « en apparence » contre Siegfried, en réalité destinés à le sauver lui-même; ce serait une duperie, digne de nos héros politiques, mais non de mon dieu qui marche vaillamment à sa perte. Vois, comme il se pose devant Siegfried, au troisième acte! En face de son anéantissement, il est enfin si complètement humain que, — en dépit de ses intentions, — son vieil orgueil se redresse et (remarque-le bien) excité par — jalousie pour Brunnhilde; car celle-ci est devenue son point vulnérable. Il veut, en quelque sorte, ne pas se laisser mettre de côté sans résistance, il veut tomber, — être vaincu : mais, cela aussi, est si peu intentionnel chez lui qu'aussitôt, dans l'entraînement de la passion, il part à de nouvelles conquêtes, des conquêtes qui, — ainsi qu'il le dit, — ne peuvent que le rendre plus malheureux. — Pour marquer mes intentions, j'ai dû imposer à mon sentiment des limites extrêmement délicates : mon héros, bien entendu, ne doit pas donner l'impression d'un inconscient; j'ai cherché, au contraire, à représenter en Siegfried l'homme le plus parfait, selon ma conception, dont la conscience se révèle en cela qu'elle ne se manifeste jamais que dans la vie et l'acte immédiatement présents; à quelle hauteur s'élève cette conscience, — qui ne peut jamais être exprimée, — c'est ce que te rendra clair la scène de Siegfried avec les filles du Rhin; ici, nous apprenons que Siegfried est infiniment sachant, car il sait la chose essentielle, à savoir que la mort est meilleure que la vie dans la peur : il connaît aussi l'anneau, mais il méprise sa puissance, parce qu'il a mieux à faire; il le garde seulement comme témoignage de ce qu'il n'a pas appris à avoir peur. Conviens que devant cet homme pâlit nécessairement toute la splendeur des dieux !

Ce qui me frappe le plus, c'est ta question : Pourquoi, puisque l'or est rendu au Rhin, les dieux doivent-ils néanmoins périr?

Je crois que, moyennant une bonne représentation, le spectateur le plus naïf n'éprouvera pas le moindre doute à ce sujet. Bien entendu, la destruction finale ne se déduit pas de contre-points : ceux-ci, on pourrait, cela va sans dire, les interpréter, les retourner et les détourner, — il suffirait d'un politicien avisé pour cette besogne; c'est simplement de notre sentiment intime que doit naître, — comme cela a lieu pour Wodan, — la nécessité de l'anéantissement. C'est là ce qui importait; justifier par le

sentiment cette nécessité ; et c'est ce qui arrive tout naturellement, quand on suit avec sympathie, du commencement à la fin, le développement de l'action avec tous ses motifs simples et naturels; lorsque, finalement, Wodan exprime cette nécessité, il doit exprimer tout uniment ce que nous tenons déjà pour inéluctable. Quand, à la fin de l'*Or du Rhin*, s'adressant aux dieux qui entrent dans le Walhall, Logue leur dit : « Ils vont à leur perte, ceux qui se croient si forts dans leur stabilité », il ne fait que manifester notre propre impression, car, si l'on a suivi avec attention ce prologue, sans subtiliser, sans trop peser, en laissant les événements agir sur son sentiment, on donnera raison à Logue.

Laisse-moi te parler encore de Brunnhilde. Tu la méconnais aussi, après tout, quand tu trouves qu'elle se montre dure et obstinée en refusant à Wodan de lui céder l'anneau (1). N'as-tu pas oublié que Brunnhilde s'est séparée de Wodan et de tous les dieux, pour obéir à l'amour, parce que, — lorsque Wodan combinait des plans, — elle aimait ? Depuis que Siegfried l'a réveillée, elle n'a point d'autre savoir que le savoir de l'amour. Eh bien, le symbole de cet amour, c'est, — lorsque Siegfried la quitte, — cet anneau : quand Wodan le lui réclame, elle n'a plus présent à l'esprit que ce qui l'a séparée de Wodan (parce qu'elle a agi par amour) ; elle ne sait plus qu'une chose, qu'elle a renoncé à sa divinité pour obéir à l'amour. Mais elle sait aussi que l'amour est la seule chose divine ; périsse donc la splendeur du Walhall, l'Anneau — (l'Amour), — elle ne le sacrifiera pas. Je te le demande, combien ne paraîtrait-elle pas misérable, avare et banale, si elle refusait de céder l'anneau, parce que (peut-être par Siegfried) elle aurait appris le charme dont il est revêtu, elle aurait connu la puissance de l'or? C'est un sentiment que tu ne peux vraiment supposer à cette admirable femme ? — Si tu frissonnes, au contraire, en voyant qu'elle garde précieusement le symbole de l'amour justement dans cet *anneau maudit*, alors tu éprouveras tout à fait d'après mon sentiment et tu reconnaîtras la puissance de la malédiction du Nibelung en ce qu'elle a de plus terrible et de plus tragique ; alors aussi, tu te rendras compte de la nécessité de tout le dernier drame, « la mort de Siegfried ». C'est ce qu'il fallait que nous vissions pour comprendre les détresses causées par l'or. Pourquoi Brunnhilde cède si vite à Siegfried, masqué ? Parce que celui-ci lui arrache l'anneau, qui était sa seule force. En général, toute l'horreur, tout ce qu'il y a de démoniaque dans cette scène, t'a complètement échappé : à travers le feu, que Siegfried, seul, — elle le savait et l'a éprouvé, — devait pouvoir vaincre, un « autre », — sans difficulté, — arrive à elle : tout s'effondre aux pieds de Brunnhilde, tout se disjoint ; dans un combat terrible, elle est domptée, elle « est abandonnée de Dieu ». Et, de plus, c'est Siegfried en personne qui lui ordonne de partager sa couche, — Siegfried, qu'inconsciemment — (ce qui la trouble davantage) — elle reconnaît presque, — malgré son déguisement, à l'éclat de son œil. (Tu sens, qu'il se passe ici une chose qui « ne peut s'exprimer » et tu as grand tort de m'interpeller pour que je parle !)

Mais voilà que je me suis étendu extraordinairement, en long et large : je le craignais et c'est ce qui a toujours retardé ma lettre. J'ai éprouvé une terreur de ce que tu avais pu mal comprendre aussi totalement certains traits. Il est vrai qu'ainsi j'ai pu me convaincre que seule l'œuvre complètement terminée pourrait, dans des conditions favorables, se défendre de l'incompréhension ; et puis, comme je ressentais un véhément désir d'entreprendre la composition musicale, je m'y suis mis très joyeusement avant de t'écrire. La composition, maintenant terminée, de l'*Or du Rhin*, si difficile et si important, m'a, tu le vois, rendu une grande sûreté. Que de choses, étant donné la nature de mon plan poétique, ne pouvaient devenir claires que par la musique ! c'est ce dont j'ai pu me rendre compte de nouveau ; je ne puis plus regarder maintenant mon poème sans musique. Quand le moment sera venu, je pense pouvoir te communiquer aussi la partition. Pour le moment, je me borne à te dire qu'elle est devenue une unité fortement constituée : l'orchestre n'a, pour ainsi dire, pas une mesure qui ne se développe d'un motif antérieur. Mais, sur ce sujet, il est impossible de nous expliquer par écrit.

Ce que tu me dis au sujet de l'exécution et

(1) Allusion à la scène de Waltraute (acte I) du *Crépuscule des Dieux*.

de la représentation de l'ensemble, a mon entière approbation : tu sais entièrement de quoi il s'agit. Certainement, je suivrai tous tes conseils. Comment j'arriverai à faire représenter mon œuvre, c'est un problème extrêmement difficile. Mais je m'en occuperai en temps et lieu, sinon je ne verrais plus de but à ma vie. Je crois avec quelque certitude que toute la partie purement matérielle de l'entreprise est réalisable : mais — les interprètes ?! Quand j'y pense, je soupire profondément. Naturellement, je devrai m'adresser à de jeunes artistes, qui n'auront pas encore été « ruinés » complètement par nos scènes d'opéra : je ne songe pas un instant à m'adresser à des « célébrités ». Il faudra voir naturellement comment il sera possible de faire l'éducation de mon jeune monde ; ce que je préférerais, ce serait d'avoir ma troupe sous la main pendant une année, sans qu'elle paraisse en public ; je devrais être quotidiennement en communication avec mes artistes, les mettre à l'épreuve comme hommes et artistes, et les laisser ainsi mûrir peu à peu pour la tâche à accomplir. Bref, en admettant les circonstances les plus favorables, je ne dois pas compter sur la première exécution avant l'été de 1858. Qu'importe, au demeurant, ce que cela durera ! C'est un stimulant qui me donne la force de vivre que de concentrer de la sorte mon activité sur un projet qui est à moi tout entier. Pour le reste, je demeure sourd à tous tes conseils relativement à l'organisation de ma vie : en cette matière, on ne fait rien soi-même, tout se fait. Moi aussi, je t'assure, j'ai déjà pensé souvent au « laboureur » : pour redevenir un homme sain, je suis allé, il y a deux ans, dans une station faire une cure d'eaux ; je voulais abandonner l'art et tout, pour redevenir un homme de la nature. Cher, que j'ai ri depuis en pensant à ce naïf propos, j'étais sur le point de devenir fou ! Aucun de nous ne verra la terre promise ; nous devons tous mourir dans le désert. L'esprit, — comme l'a dit quelqu'un, — est une maladie ; et elle est incurable. Dans les circonstances actuelles de la vie, la nature n'autorise que des anomalies ; notre condition, — pour ceux qui ont le plus de chance, — est d'être martyrs ; qui voudrait se soustraire à ce sort se révolterait contre les possibilités de l'existence. Pour moi, je ne peux plus vivre maintenant qu'en artiste : tout le reste, — puisque je ne puis plus embrasser ni la vie ni l'amour, — me dégoûte, ou ne m'intéresse qu'au point de vue de ses attaches avec l'art. Cela produit une vie pleine de souffrances, mais c'est tout au moins la seule vie possible. D'autre part, j'ai fait de merveilleuses expériences avec mes œuvres ; quand je subis l'état de souffrance, qui est présentement mon état normal, je ne peux faire autrement que de croire mon système nerveux complètement ruiné ; et cependant, ô merveille, ces nerfs, — quand il le faut et qu'un stimulant approprié se présente, — me rendent les plus inappréciables services ; je sens alors une clarté de vues, une aise et une sûreté dans la production comme jamais, auparavant, je n'en avais éprouvé. Ai-je raison de dire que mes nerfs sont usés ? Je ne le crois pas, je vois seulement que l'état normal de ma nature, telle qu'elle s'est développée, est l'exaltation, tandis que le repos est l'état anormal. En somme, je ne me sens bien que lorsque je suis « hors de moi » : alors, je suis tout à fait en possession de moi-même. — Gœthe était autre ; je ne lui envie pas son calme ; et, du reste, je ne voudrais changer avec personne, même pas avec Humboldt, que tu tiens pour un génie, ce que je ne fais pas. Au bout du compte, tu en es là peut-être aussi ; tu ne voudrais changer avec personne, et au fond, tu aurais bien raison, — pour moi, tout au moins, je t'admire sincèrement.

La nature n'est pas aussi éloignée de moi que tu le crois, encore que je ne sois plus en situation de me mettre scientifiquement en rapport avec elle. Mais Herwegh (1) me sert de truchement. Herwegh vit ici et se livre à une étude approfondie des sciences naturelles : par lui, l'ami, j'apprends des choses fort belles et très importantes sur la nature ; et celle-ci me guide en beaucoup de points. Seulement, quant à la vie véritable, c'est-à-dire à l'amour, — je la laisse à gauche : sur ce point, je fais comme Brunnhilde avec l'anneau. Plutôt périr, sans aucune jouissance, que de renoncer à ma foi.

Si je réponds de la sorte à tes bons conseils, ce n'est pas que, veuille le croire, je ne t'en sois pas reconnaissant ; comment pourrais-je ne pas te remercier de l'affection qui t'inspire ces

(1) Herwegh, poète et écrivain politique exilé d'Allemagne et réfugié en Suisse, après 1848 pour avoir participé à l'insurrection dans le grand duché de Bade.

conseils? Vrai, c'est ton amitié qui me fait du bien : je ne puis te dire qu'elle impression touchante elle produit sur moi. Mon émotion ne peut être égalée que par l'admiration que j'ai pour toi, pour la fermeté — et en même temps pour la tendresse de ton esprit. S'il est un vœu dont je désirerais encore l'accomplissement, c'est de te voir achever l'ouvrage dont tu parles; je voudrais que tu l'eusses terminé? Est-ce impossible? Que te manque-t-il pour le pouvoir? Dis-moi tout cela en détail, peut-être pourrai-je t'aider. — N'as-tu donc reçu aucune nouvelle du libraire Avenarius à Leipzig? Il est malheureusement le seul sur lequel je crois posséder une certaine influence; avec tous mes autres éditeurs, c'est par des tiers et pas toujours à ma satisfaction que j'ai traité jusqu'ici. Je lui ai écrit (à Avenarius) aussitôt après réception de ta lettre, et je l'ai prié de s'adresser directement à toi, s'il avait quelque travail à te confier, etc. Bien que je lui aie écrit une seconde fois, je n'ai pas reçu de réponse de lui (?)

Pour le moment, je n'ai rien à t'envoyer qui soit de nature à t'intéresser : moi-même je suis actuellement étranger à toute lecture. Mais, dès que je trouverai quelque chose, je te le communiquerai.

Mon *Tannhæuser* se joue presque partout aujourd'hui en Allemagne; les petits théâtres, en particulier, l'ont tous monté, tandis que les grands, — tu comprends pourquoi, — se tiennent encore sur la réserve. Au sujet de ces exécutions, j'apprends qu'elles sont généralement détestables, si bien que je ne m'explique pas d'où peut venir le succès; heureusement, je ne vois rien de tout cela, si bien que je suis assez insensible à cette prostitution de mes œuvres; récemment, toutefois, j'ai éprouvé une sensation péniblement douloureuse à propos de la première exécution de *Lohengrin*, à Leipzig : on me dit qu'elle a été épouvantablement mauvaise : pendant toute la soirée,— sauf le récit du Héraut, — on n'a pas entendu un mot des paroles! Aussi j'en arrive à regretter d'avoir autorisé la représentation. A Boston, on donne déjà des *Wagner-nights,* des concerts où l'on ne joue que des compositions de moi. On me propose d'aller en Amérique : s'ils pouvaient là-bas me procurer les moyens qu'il me faut, qui sait, j'irais peut-être; mais trimballer comme donneur de concerts, même pour beaucoup d'argent, personne franchement ne l'attendra de moi!

Et maintenant, cher, il faut bien que je termine. Pour un peu je noircirais encore une main de papier; la matière ne manquerait pas; mais réservons cela pour une autre occasion. J'espère — si tu le peux, — que tu ne me feras pas attendre une lettre de toi aussi longtemps que je t'ai fait attendre celle-ci. Parle-moi aussi et surtout de tes travaux. Si j'avais commis quelque oubli, je me rattraperais une autre fois. Sur quoi, adieu, cher et précieux ami. — Espère, — car au bout du compte, moi aussi j'espère encore.

Ton RICHARD WAGNER.

Zurich, 26 janvier 1854.

A

AUGUSTE RŒCKEL,

Château de Waldheim

Franco. (*Royaume de Saxe*).

(A suivre).



AMBROISE THOMAS

ET

GIUSEPPE VERDI



UNE reproduction des portraits de G. Verdi et de A. Thomas, réunis l'un à l'autre sur la même feuille, et entrevue à la vitrine de l'éditeur Ricordi, nous a fait songer à certaine ressemblance physique que nous avions notée de longue date entre l'auteur d'*Otello* et celui d'*Hamlet*.

De haute stature et droit comme un I, malgré ses quatre-vingt et un ans, Verdi porte la barbe entière, légèrement grisonnante, les cheveux un peu longs. L'œil profondément enfoncé sous l'arcade sourcilière est vif, plein de décision; les rides s'accusent surtout sur les tempes; le nez en bec d'aigle rappelle celui de Saint-Saëns. L'ensemble accuse une rare énergie, une volonté opiniâtre.

Ambroise Thomas, également de haute taille, a résisté vaillamment à ses quatre-vingt-trois ans. On devine, cependant, qu'il n'a pas la vitalité de Verdi. Le dos s'est voûté. La barbe, plus blanche que celle du maître italien, enveloppe toute la figure; les cheveux, qu'il porte longs, sont rejetés

en arrière ou sur les côtés. L'œil s'enfonce également sous les sourcils; mais il n'a pas d'éclat, il est morne. C'est bien, à première vue, l'aspect de Verdi; mais, en détaillant les traits, les différences s'accusent. Il existe surtout chez Ambroise Thomas une apparence de tristesse, de pessimisme qui se laissait déjà entrevoir dans le portrait que fit de lui H. Flandrin, pendant son séjour à Rome, et que l'on peut voir encore à la villa Médicis.

Mais s'ils sont frères au physique, les deux compositeurs sont fort dissemblables au point de vue musical.

L'évolution, chez Verdi, a été très caractérisée, très voulue, radicale : *Don Carlos*, *Aïda*, le *Requiem*, *Otello*, *Falstaff* sont là pour l'attester. Le maître a tourné le dos à son passé, reniant les formules de l'école italienne moderne, pour se retremper au grand art des Gluck, Weber et R. Wagner. Bien que resté italien, il a abandonné la routine en cherchant à assimiler à son tempérament les grandes théories du drame musical. Il lit *Lohengrin* et crée *Aïda*. Quel chemin parcouru depuis les œuvres de la première période jusqu'au jour où il rêve l'émancipation avec *Don Carlos* et l'accomplit opiniâtrement dans les ouvrages qui ont suivi! Les innovations de Richard Wagner le séduisent; il les admire et se remet au travail à un âge où il pouvait se reposer sur les lauriers acquis.

Sa musique, essentiellement dramatique, est puissante, haute en couleur. Si, dans ses premières œuvres, il était permis de lui reprocher les erreurs particulières à l'école italienne du XIX[e] siècle, notamment en ce qui concerne l'orchestration, l'harmonie et la vérité scénique, on ne pouvait lui refuser des idées souvent superbes, d'un jet robuste et d'un accent très pénétrant.

Chez Ambroise Thomas, l'évolution musicale n'existe que de nom. Avec *Mignon* et *Hamlet*, il semble vouloir entrer dans une voie nouvelle; mais il reste fermement attaché aux formules du passé. Les superbes innovations wagnériennes le trouvent absolument rebelle. Sa musique est bien sœur de celle émanant de tous ces maîtres légers et très démodés d'une certaine école française. Ambroise Thomas, a-t-on dit spirituellement, est le représentant de « l'ancienne école moderne ». Après avoir largement ri dans le *Caïd*, il s'est mis à pleurer avec *Mignon* et *Hamlet*. Le rire ne lui convenait-il pas mieux que les larmes? Nous savons bien qu'on nous objectera la fameuse millième de *Mignon!* Voyez, cependant, ce qu'écrivait sur lui M. René de Récy dans la *Revue bleue*, à l'occasion de cette millième. « Ce musicien triste n'a jamais réussi que dans la bouffonnerie et ses airs de danse, le *Caid*, *Gilles et Gillotin*, sont de petits chefs-d'œuvre (!), la fête du printemps d'Hamlet une fort jolie chose. Cet artiste tout d'une pièce est le plus irrésolu des timides; cet indépendant redoute la critique et défère à ses avis; ce chef d'école s'est fait remorquer par ses contemporains; ce gardien de la tradition connaît à peine les anciens..... Avec cela, le plus honorable et le meilleur des hommes, le plus consciencieux des artistes. »

Au moral, Verdi est un audacieux, un autoritaire qu'aucun pouvoir ne pourrait brider. L'écorce est passablement rude; il reste sous sa tente et, lorsqu'il en sort, ce n'est pas pour se jeter dans les bras de ceux qui l'abordent. Ne pensez pas que l'attitude soit hautaine ou dédaigneuse comme chez un Chateaubriand. Sa réserve, éloignée de toute affectation, n'est pas précisément le résultat d'un parti pris, mais bien plutôt la conséquence de son tempérament. D'une grande indépendance de caractère, il en donna des preuves dans maintes circonstances de sa vie, notamment lorsqu'il renonça à siéger au Sénat par un scrupule d'amour-propre peut être exagéré, ou qu'il refusa le titre de marquis de Busseto, que le gouvernement italien était, dit-on, prêt à lui offrir après la première de *Falstaff*. Ce ne fut pas non plus un sentiment de modestie ou d'orgueil qui l'amena à ne pas assister à la première représentation d'*Otello* à Rome, mais bien un sentiment de dignité personnelle, La critique le trouve froid, témoin cette lettre finement ironique adressée par lui à Hans de Bulow, pour lui apprendre que ce qu'il avait pu écrire autrefois de désobligeant sur ses œuvres ne l'avait pas blessé.

Tout autre est Ambroise Thomas. D'une grande timidité, irrésolu, ménageant quelque peu la chèvre et le chou, obéissant facilement aux avis, aux conseils, il a très grande peur de la critique. La moindre observation sur telle ou telle de ses œuvres le rend malheureux. Sa bonté et sa douceur sont proverbiales. On a dit de lui qu'il était le plus honnête musicien en pays de langues latines. Malgré l'abord sombre et triste, l'auteur de *Mignon* cherche à plaire. Qu'un visiteur vienne frapper à la porte de son appartement du Conservatoire, il l'accueillera avec affabilité, lui montrera avec une satisfaction visible l'intéressante collection d'objets d'art qu'il a réunie avec tant de goût et de patience, et cherchera à le conquérir.

Si une certaine ressemblance physique nous a amené à établir un parallèle entre ces deux compositeurs de tempérament et de style si dissemblables, c'est également un peu par amour du contraste et aussi par ce motif que la faveur populaire s'est plue à les porter, chacun dans son pays, à la place la plus élevée.

Hugues Imbert.



Chronique de la Semaine

PARIS

La première d'*Otello* a eu lieu, vendredi soir, à l'Opéra. Nous n'avons que le temps d'enregister l'éclatant succès de l'œuvre. La soirée a été triomphale pour le vieux maître. Dès le premier acte, le public a bissé l'air d'entrée d'Otello, lancé avec vaillance par M. Saléza. Au deuxième, M. Maurel a dû recommencer le récit du rêve de Cassio. Desdémone, c'était Mme Caron, qui a été très touchante. Les chœurs et l'orchestre ont été remarquables. Bref, triomphe complet.

Entre le deuxième et le troisième acte, le président de la République a remis à Verdi le grand cordon de la Légion d'honneur, aux acclamations du public.

Revêtu de ses nouveaux insignes, le maestro a rencontré sur le théâtre le compositeur de *Mignon,* et les deux illustres vieillards se sont donné l'accolade au milieu de l'attendrissement général.

Les débuts à l'Opéra-Comique continuent de n'être point satisfaisants. Lundi, M. Carvalho nous a fait connaître Mlle Parentani dans *Mireille.* C'est la deuxième Mireille que l'on nous présente depuis l'ouverture de la saison, et celle-ci s'en ira rejoindre la précédente. Mlle Parentani, qui nous arrive du Conservatoire de Bruxelles par la route de Rouen, possède une assez jolie voix, mais son style et son jeu sentent la province.

La représentation du charmant ouvrage de Gounod a été, du reste, assez médiocre dans son ensemble.

Comment une œuvre de cette valeur sert-elle de lever de rideau à la platitude inepte qui a nom *Cavalleria rusticana?*

On sait que M. Sonzogno, l'impresario italien, était à la recherche d'un théâtre parisien pour y donner des représentations d'opéras italiens.

M. Sonzogno vient de traiter avec M. Rochard, qui met à sa disposition la Porte-Saint-Martin pour une durée de quatre mois, à partir du 15 mai prochain.

M. Rochard, d'après un accord avec les propriétaires de son théâtre, s'est réservé, en outre, le droit de renouveler cette sous-location pendant trois ans, au cas où M. Sonzogno voudrait donner plusieurs saisons d'opéra italien.

On annonce déjà des engagements de M. Sonzogno en vue de sa saison italienne, entre autres celui de Mme Marcella Sembrich, qui viendrait chanter *I Pagliacci* et l'*Amico Fritz.*



M. Charles Lamoureux prépare activement la prochaine saison de ses concerts, dont la réouverture, au Cirque des Champs-Elysées, reste fixée au dimanche 21 octobre. Il vient d'engager Mlle Bréval, de l'Opéra; Mme Materna, de Vienne; Mme Klafsky, de Hambourg et Munich; le violoniste Hugo Heermann, et d'autres violonistes célèbres. Ces artistes participeront chacun à deux des dix premiers concerts qui auront lieu du 21 octobre au 23 décembre. En outre, plusieurs œuvres importantes, nouvelles ou inconnues à Paris, sont à l'étude.



On sait qu'un généreux bienfaiteur, M. Pinette, a légué à l'Académie des beaux-arts une somme considérable, dont les revenus sont destinés à assurer aux élèves ayant remporté le grand prix de composition musicale une rente de trois mille francs, à toucher pendant quatre ans, après l'expiration de leur pension de prix de Rome.

L'Académie des beaux-arts vient d'accorder à M. Bachelet, prix de Rome de l'année 1890, le prix de la fondation Pinette.

L'Académie avait à sa disposition des arrérages de la rente susdite; elle les a partagés entre MM. Charpentier et Erlanger, prix de Rome des années antérieures à la fondation.

L'Académie a ensuite décidé que la *Buona Pasqua,* morceau symphonique de M. Courraud, ancien pensionnaire musicien de l'Ecole de Rome, sera exécutée à l'ouverture de la séance publique annuelle du 3 novembre.



Une solennité littéraire a eu lieu à Alais, spécialement consacrée au génie espagnol.

M. Louis de Sarran d'Allard, dans une conférence faite à la Société scientifique et littéraire d'Alais, a étudié la question du *Drame lyrique en Espagne*, son passé, son avenir, sa révolution, ou, pour parler plus exactement, son évolution. Il a expliqué les théories émises par Philippe Pedrell, l'illustre maestro catalan, qu'il appelle le « Wagner espagnol », et a donné lecture de plusieurs passages de l'ouvrage bien connu de ce professeur :

Pour notre Musique; il s'est longuement occupé du poème dramatique (en catalan), de Victor Balaguer, que le même musicien a récemment mis en musique, sous le titre *les Pyrénées*; puis, il a passé en revue les opinions émises par les critiques français, espagnols, italiens et russes, en citant très élogieusement le P. Mirarte, le comte de Morphy, Ménendez-Pelayo, Elias de Molins (Espagnols), Cazaubon et Savine (Français), Bonaventura et Portal (Italiens), Cui et Moskowsky (Russes), etc.

Cette conférence, dont la presse espagnole doit remercier M. Sarran d'Allard, a été très remarquée et très applaudie.



La reprise des cours de l'école d'orgue fondée en 1885, 63*bis*, rue Jouffroy, par M. E. Gigout, a eu lieu le 3 octobre. Comme tous les ans, la première audition publique scolaire sera donnée à la fin de décembre. On sait que, dans l'école de l'éminent organiste de Saint-Augustin, l'harmonisation du plain-chant et l'étude de l'improvisation sont l'objet d'une attention spéciale. Nous rappelons que M. Gigout fait bénéficier ses élèves les mieux doués et les plus travailleurs de l'allocation qu'il reçoit de l'Etat.



M. et Mme Carembat ont repris, 8, rue Martel, leurs leçons et cours de violon, piano et accompagnement.



A M. GAUTHIER-VILLARS

M. Gauthier-Villars essaye de répliquer à la petite note que je lui ai consacrée dernièrement et qui a porté juste, semble-t il, puisqu'il s'en montre très touché.

En manière de représailles, M. Gauthier-Villars persiste à m'imputer une traduction de la *Walkyrie*, que je n'ai jamais faite, et, triomphalement, il la déclare « nauséabonde » auprès de celle de M. Alfred Ernst, qui existe bel et bien, celle-là, — malheureusement!

Après quoi, je suis traité de Belge, de pédant, d'âne, de zéro et, finalement, de Kufferath-de-jatte...

Ce dernier trait me désarme, et, l'avouerai-je? je me demande même si je puis, sans danger, continuer la conversation avec un adversaire d'une courtoisie et d'une loyauté si parfaitement françaises, un gentilhomme, quoi! La lutte serait inégale évidemment entre moi et un écrivain aussi fin, aussi brillant, aussi parisien, surtout, que M. Gauthier-Villars.

On m'avait bien dit qu'il était plein d'esprit. Vrai! tout l'esprit d'un bonnet rose!

M. Kufferath.

BRUXELLES

Ç'a été une joie profonde, une source de pures jouissances artistiques, l'audition de *Tristan et Iseult*, à la Monnaie, jeudi dernier, après l'impression de lassitude qu'avait provoquée la série des sempiternelles et encombrantes reprises qui ont occupé ces premières semaines de la saison théâtrale. Non pas que l'exécution ait été supérieure à celle de la saison passée, mais l'œuvre a en elle une telle puissance de charme, une telle grandeur d'inspiration, qu'elle séduit et subjugue malgré tous les défauts d'une interprétation en général terne et incolore.

La valeur de l'interprétation ne pouvait s'être modifiée beaucoup, puisque les rôles essentiels ont conservé les mêmes interprètes. Mlle Tanésy fait toujours une Iseult correcte, mais peu vivante, fournissant une exécution musicale soignée et consciencieuse de la partition, mais ne donnant qu'à de rares moments la sensation réelle de l'état d'âme du personnage. Dans une œuvre pareille, la passion, tout interne, n'a pas à se traduire par de grands gestes, d'éloquentes exclamations, elle doit trouver principalement son expression dans la physionomie même de l'artiste; or, on sait que sous ce rapport, Mlle Tanésy ne dispose pas de moyens très variés. En somme, sa création du rôle d'Iseult est restée musicalement et vocalement satisfaisante, encore que son organe n'ait pas paru, cette année, avoir toute la fraîcheur de timbre qu'on lui connaît. L'influence de la musique de Wagner, disent les méchantes langues.

On n'attendait pas, de la part de M. Cossira, d'agréables révélations à l'occasion de sa réapparition dans un rôle où déjà l'an passé, après de longues et méticuleuses études, il avait donné plus que ses amis les plus indulgents n'espéraient de lui; il ne pouvait que nous rendre le Tristan sans profondeur, à l'attitude gauche et maladroite, au geste conventionnel et faux, mais à la voix agréablement timbrée, qu'il réalisait la saison dernière. Si son exécution musicale a eu quelques approximations, assez rares d'ailleurs, qui altéraient sans profit l'écriture du maître, dans l'ensemble M. Cossira ne s'est guère montré inférieur à ce qu'il avait été l'an dernier, et, cette fois encore, c'est le troisième acte, où la position couchée dissimule si heureusement ses défauts de comédien,

qui lui a été le plus favorable. Il y trouve même quelques accents d'une émotion vraie et touchante. Mais combien il y est aidé par la musique, qui rend, en ces admirables scènes de l'agonie de Tristan, la déclamation lyrique si profondément humaine, d'une éloquence si douloureusement impressionnante.

Deux éléments nouveaux donnaient un intérêt de curiosité à la reprise de *Tristan et Iseult*. Mlle Hendrikx succédait à Mlle Wolf dans le rôle de Brangæne. On ne saurait reprocher à la très jeune artiste de s'y être montrée insuffisante : chargée jusqu'ici de rôles d'importance assez secondaire, elle ne pouvait être préparée à aborder victorieusement une tâche aussi lourde. Le reproche doit s'adresser à ceux qui l'ont désignée pour accomplir pareille tâche, alors qu'ils avaient sous la main une artiste de grand talent, Mlle Armand, qui eût pu mettre ce rôle à son véritable rang et qui eût aidé beaucoup au succès du premier acte, celui que bien des gens, à tort sans aucun doute, trouvent le moins assimilable. Mais ne faut-il pas réserver Mlle Armand pour le répertoire, et que deviendraient le *Prophète* et d'autres œuvres surannées si le contralto de la troupe allait se fatiguer à chanter cette maudite musique wagnérienne, qui « casse les voix et épuise les artistes! » Mieux vaut lancer dans ces aventures périlleuses de jeunes talents inexpérimentés, qui ne sont pas d'un concours indispensable pour le placement de la marchandise courante, au risque de compromettre tout l'effet d'une œuvre de génie. Tel est, sans doute, le raisonnement que l'on tient à la Monnaie; il donne une piètre idée de la conception qu'on s'y fait du rôle artistique d'une exploitation théâtrale.

Mais pourquoi ces récriminations vaines? N'insistons pas, et bornons-nous à constater que Mlle Hendrikx a eu, de ci de là, dans son interprétation du rôle de Brangæne, quelques passages heureusement dessinés; là où la précipitation du débit ne venait pas souligner les défauts de son articulation, elle a eu des phrases musicalement dites avec charme et d'une voix qui n'est pas sans accent. Dans l'ensemble, une exécution frêle, comme sa gracieuse personne, provenant avant tout d'une disproportion entre les moyens vocaux et physiques réclamés par le rôle et ceux que la nature a donnés à l'artiste; celle-ci paraît intelligente, et l'on a deviné dans son interprétation, en bien des endroits, des intentions habilement calculées, des nuances de sentiment exactement senties.

Après la critique, l'éloge. Et c'est un éloge presque sans restrictions que mérite M. Dinard, à qui l'on s'est décidé à confier le rôle du roi Marke. Ce rôle, dont les esprits superficiels trouvent un si facile plaisir à plaisanter le ridicule, est enfin apparu dans son caractère de réelle grandeur. La diction correcte, le geste net et mesuré, la physionomie expressive de M. Dinard ont contribué à obtenir ce résultat; et cette réalisation fidèle du personnage a été une vraie jouissance pour ceux qu'avaient péniblement impressionnés tous les éléments que l'on avait réunis l'an dernier, — y compris le manteau jaune et le casque cornu, — pour faire de ce héros de second plan un simple mari malheureux et... bénévole. M. Dinard a eu l'esprit d'abandonner ces attributs trop expressifs.

Nous ne reprocherons au nouvel interprète que d'avoir fait vibrer la voix avec une trop constante complaisance; l'exemple lui a d'ailleurs été donné par la clarinette basse, qui a ronflé, dans ces pages où elle a fort à faire, avec une sonorité vraiment débordante.

Nous n'avons pas parlé de M. Seguin, mais que dire de nouveau de cet admirable artiste, très en voix cette année, et qui fait de chaque rôle une saisissante création. Combien son interprétation plane au-dessus de celle de tous ses partenaires, par la force évocative du geste, par l'expression mesurée mais vivante et juste de la physionomie. Et combien il est regrettable que l'on ne fasse pas un plus fréquent et plus judicieux emploi de ses qualités d'artiste lyrique, au sens élevé du mot.

Faut-il parler de l'orchestre? On a dit ici, la saison dernière tout le bien qu'il y a à dire de son exécution. Constatons seulement que celle-ci ne s'est pas améliorée, et que la clarté règne moins que jamais dans le fouillis des complications instrumentales, comme le sens intime de la phrase musicale fait de plus en plus défaut.

J. Br.

⚜

La musique ne chômera pas à Bruxelles, cet hiver, et la saison promet d'être animée.

Outre les quatre concerts du Conservatoire, dont le premier a pour programme le concerto en *ut* mineur de Beethoven (soliste M. Camille Gurickx), ainsi que la Neuvième symphonie, et le second le *Rheingold* de Wagner, — outre les six Concerts populaires sous la direction de M. Joseph Dupont (1), — voici qu'on annonce une

(1) Voici les dates dès à présent arrêtées de ces six concerts : 25 novembre, 9 décembre, 13 ou 20 janvier, 17 février, 17 mars.

serie d'auditions symphoniques et vocales qui auraient lieu soit à la Grande-Harmonie, soit à l'Alhambra, sous la direction de chefs d'orchestre étrangers. Ces auditions seraient au nombre de six, et une société vient de se constituer, sous le nom de Société des Nouveaux Concerts, pour leur organisation. La première aura lieu le 16 décembre sous la direction de M. Félix Mottl ou de M. Hermann Levi. La seconde audition sera consacrée à la chapelle vocale de Saint-Gervais, sous la direction de M. Charles Bordes, qui fera entendre des œuvres vocales des grands maîtres du XVIe siècle, italiens, français, flamands, espagnols. Puis viendront des concerts symphoniques dirigés par MM. Richard Strauss de Munich, Kes d'Amsterdam, Franz Servais de Bruxelles et Hans Richter de Vienne.

Enfin, la maison Schott organise trois soirées de musique de chambre, qui seront consacrées l'une à une audition de l'excellent quatuor de Hugo Heermann de Francfort, la seconde à l'audition du trio vocal d'Amsterdam et à Mlle Clotilde Kleeberg de Paris, enfin la troisième à un piano-recital de M. Eugène d'Albert de Dresde.

Quant aux séances déjà annoncées du quatuor Crickboom, Angenot, Miry, Gillet, elles sont fixées au mardi 23 et vendredi 26 octobre. Elles auront lieu, comme l'année dernière, à la salle Ravenstein. La première sera consacrée à la musique moderne; on y entendra le quatuor de M. Lekeu, la sonate (violoncelle et piano) de Saint-Saëns, et le quatuor (cordes) de E. Grieg. La seconde sera consacrée à la musique classique. Le programme comprend le 13e quatuor de Beethoven, la sonate en *mi* bémol du même et le quatuor (*la*) de Schumann.

Un cercle choral de dames, sous le titre « Pro Arte », vient de se fonder à Bruxelles. Les répétitions auront lieu, tous les jeudis soir, à la salle Erard, 4, rue Latérale. Pour tous renseignements, s'adresser soit aux directeurs, MM. Ch. Léonard, 48, rue des Drapiers, et E. Closson, 82, rue de la Croix, soit, par écrit, au local de la société.

Le *Portrait de Manon* de Massenet passera prochainement à la Monnaie. Le rôle de Manon sera tenu par Mlle de Roskilde.

Samson et Dalila est également à l'étude et passera vraisemblablement dans une quinzaine. M. Camille Saint-Saëns est attendu, lundi, à Bruxelles, et il présidera aux dernières répétitions.

Au théâtre des Galeries, l'éternel *Tour du monde* va bientôt céder la place à *Miss Dollar*. La première aura lieu cette semaine.

M. Maugé a engagé spécialement pour cette pièce Mlle de Bériot, des Bouffes, qui obtint un succès reconnu dans *Miss Helyett*, Mlle Leriche et M. Leroux, dont on se rappelle le joyeux et brillant succès dans *Cousin et Cousine*, aux Galeries, à la fin de l'hiver dernier.



L'Empire Palace annonce les dernières représentations du ballet miniature, rappelé en Angleterre par d'autres engagements.

A partir de dimanche prochain, matinée tous les dimanches, de trois à cinq heures et demie, à prix réduit.

CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — L'ouverture du Théâtre-Français de La Haye a eu lieu avec le *Faust* de Gounod, et l'on a fait un accueil des plus sympathiques aux deux anciens pensionnaires : MM. Samaty, le charmant ténorino, qui est un des enfants chéris du public néerlandais, et Darras. On a reçu aussi avec une extrême bienveillance les débutants nouveaux : la dugazon Mme Paulin, une transfuge de la Monnaie de Bruxelles, et M. Andra, baryton qui vient d'Anvers. Quant à Mme Perdrelli, qui remplissait le rôle de Marguerite, malgré ses qualités incontestables elle n'a pas fait la conquête du public à son premier début, peut-être parce que la nature ne l'avait pas prédestinée à pouvoir personnifier la figure poétique rêvée par Gœthe.

Mme Perdrelli chante avec expression et vocalise avec une grande facilité ; elle a une jolie *mezzo-voce*, mais la force fait souvent défaut et l'on sent du temps l'irréparable outrage. Mais avant d'émettre une opinion définitive, il vaut mieux attendre ses prochains débuts et faire la part de ses qualités. Elle a fort bien chanté l'air des Bijoux et a fait bisser l'« Anges radieux ». Les chœurs et l'orchestre surtout, sous la direction de M. Jahn, ont fort bien marché.

Les débuts de la troupe de grand opéra ont été heureux aussi. Les *Huguenots* et *Aïda* ont été donnés dans d'excellentes conditions. Mme Barety a été l'objet de nombreuses ovations et la direction a eu l'heureuse chance d'avoir su mettre la main sur un fort ténor exceptionnellement doué, dont la voix est magnifique, qui a été acclamé dès son premier début; si le comédien égalait le chanteur, si le physique de M. Renault se prêtait davantage aux rôles qu'il doit remplir, La Haye n'aurait certes pas le bonheur de posséder un chanteur pareil à l'heure qu'il est. Quand il se sera acclimaté, quand il ne

sera plus sous l'impression de l'enrouement dont il a été atteint, dès qu'il eu passé le Moerdyck, il deviendra sans doute l'enfant chéri du public néerlandais.

La direction a pleinement réussi aussi dans le choix de son baryton, M. Chais, un chanteur sympathique dont la voix n'est pas forte, mais agréable et qui sait chanter.

Le contralto Mlle Bayer a fait aussi une bonne impression à son premier début, sans égaler cependant Mme Andral de l'année dernière, et la toute jeune chanteuse légère de grand opéra, Mlle Van Emeleyn, a été accueillie avec beaucoup de bienveillance.

Au théâtre de l'Opéra-Néerlandais, dirigé par M. Van der Linden, il est question de monter un opéra de l'éminent directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, M. Gevaert, *Quentin Durward* ou le *Capitaine Henriot.* Ed. de H.

ANVERS. — *Euryanthe* au Théâtre-Lyrique flamand. — Cette première de l'œuvre de Weber peut être enregistrée comme un véritable événement artistique. L'intérêt qui s'attache généralement aux premières représentations de la saison dans nos théâtres lyriques, c'est simplement l'apparition d'une nouvelle cantatrice dont les qualités ou les défauts seront passés en revue par le public blasé. L'œuvre est une question toute secondaire dans ces séances peu artistiques. Il fallait la conviction d'un artiste de la trempe de M. H. Fontaine pour rompre avec ces regrettables traditions, et concentrer l'intérêt sur l'œuvre représentée. Aussi, malgré les difficultés d'exécution qu'offrait *Euryanthe*, on ne s'est pas aperçu de la présence d'une débutante dans le rôle d'Eglantine. Le public s'est laissé entraîner par les beautés musicales que renferme cette partition, par trop ignorée chez nous.

L'exécution a été bonne. Il serait puéril de relever quelques défaillances de la part de l'orchestre et des chœurs, celles-ci étant certainement dues à l'énervement causé par les nombreuses répétitions.

M. Van Langermeersch, qui remplissait le rôle d'Adolar, est le nouveau ténor qui remplace M. Leysen. Malgré les qualités réelles que nous avons souvent reconnues chez ce dernier, il faut admettre que le rôle d'Adolar eût été au-dessus de ses moyens.

M. Van Langermeersch est un habile comédien, et si sa voix manque un peu de fraîcheur, de moelleux, il s'en sert néanmoins avec adresse, réussissant particulièrement bien les passages en *mezzo voce*.

Mlle Leroy, une élève de l'Ecole de musique de Malines, abordait la scène pour la première fois. Si nous ajoutons à cela que le rôle d'Eglantine est généralement tenu, en Allemagne, par les premières cantatrices, nous pouvons, dès à présent, reconnaître à la jeune artiste certaines qualités sans lesquelles il lui eût été impossible de réussir.

Le rôle d'Euryanthe compte également parmi les plus écrasants du répertoire allemand, d'une étendue peu commune pour la voix et exigeant de la comédienne une expérience à toute épreuve. Félicitons Mlle Levering de s'en être tirée avec honneur.

On pouvait prédire à M. Fontaine une pleine réussite dans le rôle de Lysiart. Comme comédien et comme chanteur, l'artiste a été parfait.

M. Collignon débutait dans le rôle un peu effacé du Roi. La voix n'est point mauvaise, et il nous semble que c'est là une bonne acquisition comme complément de la troupe.

On a fait une ovation à M. Keurvels, lorsque celui-ci est monté au pupitre. C'était là une manifestation naturelle, car on ne peut assez louer l'incessante activité de cet intelligent artiste.

A l'Exposition, nous avons eu quelques auditions de piano. Chez Erard, nous avons entendu M. Sauvage, un jeune Verviétois qui complète, en ce moment, ses études musicales à Paris. Le jeune pianiste a déjà un doigté remarquable, et la flexibilité de son poignet lui permet de réussir particulièrement bien les *staccati*. On a beaucoup applaudi une étude que M. Sauvage a écrite dans le but de faire ressortir cette qualité.

M. Bossiers a donné une audition sur les pianos Blüthner, interprétant avec autorité diverses œuvres de Beethoven, Chopin et Dupont. Le sympathique professeur de notre Ecole de musique a été vivement applaudi. A. W.

— Le festival wagnérien, sous la direction de M. Félix Mottl et avec le concours de M. Ernest Van Dyck, « ténor des festivités wagnériennes de Bayreuth », ainsi que le désignait anversoisement le programme, a été très brillant. La grande salle des fêtes était bondée, et les ovations n'ont fait défaut ni à M. Van Dyck — qui était admirablement en voix et qui a chanté avec une ampleur superbe de style le récit du Graal, le premier *lied* de Walther des *Maîtres Chanteurs* et le *lied* du Printemps de la *Walkyrie*, — ni à M. Félix Mottl qui a réussi à donner beaucoup de cohésion à son orchestre, lequel n'en a guère d'ordinaire, et à en obtenir des nuances et une ampleur saisissante de sonorité, surtout dans le prélude de *Parsifal*, les ouvertures des *Maîtres-Chanteurs* et de *Tannhæuser*. Le *Siegfried Idyll* et le *Charme du Vendredi-Saint* ont moins porté dans cette immense salle. En somme, le succès a été très vif et il a prouvé une fois de plus qu'un vrai chef d'orchestre peut transformer en peu de jours un orchestre de qualité médiocre.

Les fêtes musicales de l'Exposition se termineront par un festival belge, dont le programme toutefois n'est pas encore arrêté définitivement.



GAND — La représentation, au Grand-Théâtre, de *Phryné*, opéra comique en deux actes, poème de M. Augé de Lassus, musique de

M. Camille Saint-Saëns, fut l'*event* de la semaine. Cet ouvrage, donné ici le 5 octobre, n'avait jamais été joué en Belgique. Il fut créé à l'Opéra-Comique, le 24 mai 1893. M. Hugues Imbert a donné ici même (1) l'analyse du poème et une appréciation de la partition. Aussi n'insisterai-je pas, renvoyant le lecteur curieux de détails à l'article de notre éminent confrère.

Phryné a une qualité maîtresse, qui est d'être un véritable opéra comique, et non un drame lyrique. Le livret est honnête et fort supportable, encore que la versification soit, çà et là, un peu gauche. La partition est exquise : le prélude; un air de Dicéphile, dont l'ironique accompagnement par le basson rappelle, du *Wallenstein* de Vincent d'Indy, le prêche du moine; un air de Lampito; enfin un hymne à Vénus suivi d'un trio, sont les plus belles pages de cette œuvre toute de grâce fine et de charme délicat. C'est une esquisse lestement enlevée de l'Hellas lumineuse, artiste, sceptique, où les esprits sont subtils et pleins d'ironie légère. La musique si expressive de M. Saint Saëns rappelle à chaque instant la verve malicieuse d'Aristophane.

L'interprétation est très satisfaisante. M. Duvernet (Dicéphile). M. Coumont (Nicias) et Mlle Lecuyer (Phryné) ont droit à tous nos éloges.

Lundi 8, répétition générale de l'*Africaine*, qui, sans doute, sera au point dimanche.

Une représentation de *Lucie*, dimanche 7, a porté malheur à M. Dupuy, deuxième fort ténor, qui s'est vu forcé de résilier son engagement. Mme Tachel, de même, doit nous quitter, ainsi que la basse de grand opéra, M. Vallobra. Mlle Lecuyer, chanteuse légère, ne contente point, paraît-il, les habitués du théâtre. Enfin la direction négocie l'engagement d'un ténor de demi-caractère, en remplacement de M. Dupuy, remercié.

Dimitri, opéra de V. Joncières, est à l'étude et passera probablement au début de novembre.

L. D. B.



LILLE. — Rompant avec les traditions du théâtre en province, où, sous prétexte de débuts, les premiers mois de l'exploitation sont exclusivement consacrés au vieux répertoire, M. Viguier, le directeur de notre scène municipale, a ouvert, le jeudi 4 octobre, sa campagne lyrique par la première représentation à Lille de *Samson et Dalila*, le chef-d'œuvre dramatique de C. Saint-Saëns, une des plus complètes partitions dont puisse justement s'enorgueillir notre école française moderne.

Ce n'est certes pas le public qui se plaindra de cette dérogation à une coutume surannée, puisqu'elle lui vaut le double plaisir de pouvoir entendre avant décembre ou janvier un ouvrage nouveau et d'interrompre heureusement, par l'audition d'une œuvre d'art véritable, l'insupportable défilé de tous les opéras-concerts qui sévissent avec une déplorable intensité au commencement de chaque saison. Quand cela ne ferait que lui épargner, chaque fois qu'on jouera *Samson et Dalila*, des représentations de la *Dame Blanche*, de *Si j'étais Roi*, de *Mignon*, de la *Traviata* ou autres platitudes italiennes, ce serait toujours autant de gagné!

La magistrale analyse qui a été faite de cette partition, dans le *Guide Musical*, par votre savant collaborateur M. Etienne Destranges, me permet de ne plus vous parler ici que de l'interprétation.

Je m'empresse de constater que, dans son ensemble, elle a été très satisfaisante.

Mlle Lise d'Ajac conduit avec talent une assez jolie voix de mezzo, manquant peut-être un peu d'homogénéité, mais d'un timbre fort agréable. Elle a nuancé avec beaucoup d'art ce rôle complexe de Dalila, et en a fait pleinement ressortir toutes les beautés. Aussi a-t-elle été très justement applaudie, surtout après le fameux duo du second acte avec Samson, que le public a redemandé.

La voix souple et chaude de M. Gogny convient admirablement au rôle de Samson, dont il a chanté les phrases si larges en véritable artiste. Energique dans les récits du premier acte, il a dit avec un charme exquis le deuxième, et avec une émotion communicative la scène de la prison. Doublé d'un excellent comédien, il a fait preuve, dans ce rôle important, d'un ensemble de qualités —assez rares, hélas! chez messieurs les ténors,— qui lui ont valu un succès très vif et très mérité.

Dans des rôles de second plan, M. Bars (le Grand Prêtre), et M. Hourdin (le Vieillard hébreu) se sont fait également applaudir.

Je ne dirai rien du ballet, qui n'a guère d'autre mérite que celui de nous permettre d'entendre l'exquise musique que Saint-Saëns a écrite pour les *Prêtresses de Dagon*.

Malgré un trop petit nombre de répétitions, l'orchestre, très habilement dirigé par son chef, M. Bromet, a convenablement rendu cette difficile partition, si savante dans son apparente simplicité.

En résumé, excellente soirée dont il n'est que juste de féliciter la direction de notre Grand-Théâtre.

E. M.



LUXEMBOURG. — Il est peu de villes qui puissent se vanter d'avoir eu, dans l'intervalle de deux ans, la visite des incomparables orphéons belges qui ont noms « Légia » et « les Disciples de Grétry ».

Cet honneur nous avait été réservé, et c'est dimanche dernier que les « Disciples » ont donné leur concert pour couronner les deux que la « Légia » avait offerts auparavant.

Comme les deux auditions précédentes données par la *Légia*, celle-ci a également eu lieu au Cirque, la salle la plus vaste de la ville. Depuis le commencement jusqu'à la fin du concert, le

(1) Voir le *Guide Musical* 1893, pages 251 et 252.

mateurs ont été sous le charme de ces voix merveilleusement stylées.

Après l'*Invocation* de Jouret, l'orphéon a entonné la page délicate *Chant d'amour*, qui a pour auteur M. Joseph Delsemme, directeur des « Disciples » et professeur au Conservatoire de Liége. Cette composition d'un charme pénétrant a fait vibrer tout le monde; de plus, elle a permis au baryton M. Henrotte, professeur de chant, de faire admirer son brillant organe, chaud et coloré.

La *Chanson espagnole* de Jouret était merveilleuse avec ses beautés pittoresques, ses effets captivants du solo de ténor et des reprises du chœur *a bocca chiusa*. M. Albert Moussoux, qui était chargé du solo, mérite une mention particulière; voix cristalline, diction nette; M. Moussoux comprend ce qu'il chante, il y met de l'âme.

On a fini par le chœur de Gevaert, les *Emigrants irlandais*, qui a véritablement soulevé tout l'auditoire. Le coloris chatoyant dont cette composition est empreinte, le souci des nuances avec lequel elle a été interprétée sont indescriptibles; M. Joseph Delsemme, le directeur, est un artiste! N'oublions pas de remercier M. Kepenne, notaire à Liége et président des « Disciples », qui nous avait amené son admirable phalange.

Au moment où j'écris, j'entends encore les formidables accords du finale des *Emigrants*. Hourra!! Salut à toi! et les applaudissements frénétiques de la foule qui manquaient de faire crouler la toiture du Cirque. N. L.



NOUVELLES DIVERSES

Demain lundi, le célèbre maestro Johann Strauss, l'auteur du *Danube bleu* et de tant d'autres jolies valses, sans parler d'une longue série d'opérettes finement et spirituellement écrites, célébrera le cinquantième anniversaire de ses débuts comme chef d'orchestre. C'était en 1844; il avait alors dix-huit ans. Il avait fait ses classes, étudié l'harmonie et le contrepoint, jouait du violon et composait des danses ainsi qu'avait fait son père, populaire lui aussi comme compositeur de danses. Avec un orchestre de quatorze musiciens rassemblés et stylés par lui, il débuta un beau soir avec sa chapelle dans un établissement suburbain de Vienne, à Hietzing, qui, bientôt après, grâce à la musique entraînante de Strauss, était devenu le plus fréquenté de la banlieue. Une fois lancé, Johann Strauss devint rapidement le compositeur à la mode. Choyé dans les salons aristocratiques, aimé du populaire, il n'est pas de fête publique ou privée qu'il n'ait contribué à égayer des inventions piquantes de sa muse légère et gracieuse. Ce qui fait le mérite très réel et peu commun des compositions de Strauss, c'est le charme ingénieux de son harmonie, qui souligne agréablement des mélodies dont le contour gracieux est marqué en arêtes vives par des rythmes d'une vivacité et d'une verve entraînantes.

Un fait peu connu, c'est que Johann Strauss fut un des premiers et plus ardents admirateurs de Richard Wagner qui, lorsqu'il s'installa à Vienne en 1863, eut des relations très cordiales avec le « roi de la valse ». Le maître de Bayreuth n'a pas dédaigné de parler avec éloge dans ses écrits des charmantes compositions de Strauss.

Ce qui est certain, c'est que Strauss, dans le genre léger, est une personnalité, et qu'il laissera une trace dans l'histoire de l'art contemporain.

Depuis quelques années, Johann Strauss avait abandonné son orchestre, laissant à Edouard, le survivant de ses deux frères, le soin de continuer la tradition de famille. Il a employé ses loisirs à composer de charmantes opérettes. Il a même, on se le rappelle, fait représenter un opéra, le *Chevalier Pazman*, il y a deux ou trois ans, à l'Opéra de Vienne; mais il n'a pas tardé à revenir au genre aimable et léger où il excelle.

Le jubilé durera trois jours. Il sera couronné par un banquet solennel auquel assistera la jeune et jolie femme du vigoureux vieillard.

On dit que l'Empereur conférera, à cette occasion, à l'éminent artiste, la récompense suprême, c'est-à-dire le *Ehrenzeichen*, la croix d'honneur des Autrichiens.

Et le 12 octobre, afin de prouver qu'il n'a pas déchu, le maestro a dirigé, à l'*An der Wien*, la première d'une opérette nouvelle, sur un sujet bosniaque : *Iabuka*.

Si les conservatoires ont du bon, ils ont aussi leurs côtés fâcheux. Un musicologue allemand vient de dresser, à ce propos, une statistique curieuse. Il constate qu'en moyenne soixante-dix théâtres lyriques de l'Allemagne n'engagent guère plus de sept ou huit cantatrices nouvelles par an. Or, pour chaque place vacante il n'y aurait pas moins de trente candidates fraîchement émoulues des conservatoires, munies de tous leurs diplômes. En moyenne, on paie aux débutantes un cachet de 120 marcs par mois, sous réserve toutefois de résiliation en cas d'insuffisance. Or, il n'est pas une nouvelle « recrue » qui ne soit exposée à se voir résilier après les premières représentations. Ce n'est généralement qu'un truc de l'impresario. Il menace de renvoyer la jeune artiste à moins qu'elle ne consente à une diminution d'appointements, la moitié par exemple, c'est-à-dire 60 marks, soit à peine 75 francs.

En moyenne, une cantatrice déjà routinée ne reçoit pas plus de 300 marks par mois.

Pour les cantatrices de concert, c'est pis encore. Il est rare qu'elles ne doivent pas payer les premiers concerts où elles se font entendre. Si la débutante a quelque succès, elle devient aussitôt la proie des agents, si nombreux en Allemagne. Ceux-ci ont bien soin de ne pas stipuler de prix

fixe par audition, de sorte que la malheureuse est obligée souvent de chanter à des prix dérisoires. Il arrive même fréquemment que, déduction faite de la commission de l'agent, il ne lui reste qu'un louis, tout au plus, par concert.

Faut il s'étonner que tant de cantatrices qui eussent fait des artistes de talent préfèrent aller au café-chantant, où l'on paie convenablement!

Le 300e anniversaire de la mort de Palestrina va être célébré à Vienne par un grand concert où l'on entendra sa messe *Ecce ego Johannes*

Un journal de Berlin confirme que l'empereur Guillaume II vient de terminer son opéra comique en un acte et que cette œuvre sera bientôt représentée dans l'intimité de la cour. L'empereur décidera ensuite s'il la fera jouer publiquement sous un pseudonyme.

Le héros des *Maîtres-Chanteurs* de Richard Wagner, le poète-cordonnier Hans Sachs, qui eut une si grande part dans l'œuvre de la Réforme, va être solennellement fêté à Nuremberg, à l'occasion du quatrième centenaire de sa naissance,

Le 3 novembre, on donnera une comédie inédite en trois actes, de M. R. Genée, traitant de différents épisodes de la vie de l'ouvrier-écrivain.

Le lendemain, après une cérémonie à l'hôtel de ville, un cortège rappellera les principaux faits historiques auxquels fut mêlé Hans Sachs; puis, devant sa statue, qui se dresse sur une des places publiques de la vielle cité, on jouera deux farces de carnaval de sa composition.

Le tout se terminera, comme de juste, par une représentation des *Maitres-Chanteurs*.

Nuremberg ne sera pas la seule ville d'Allemagne à célébrer la mémoire de Sachs. A Berlin, on doit jouer une pièce de circonstance. Et Munich organise des fêtes qui dureront trois jours.

Toutes ces commémorations seront sans doute très brillantes, car Hans Sachs est une des figures les plus populaires de la vieille Allemagne. Durant ses dernières années, on a publié sur lui d'innombrables études, et il est le héros d'un grand nombre de pièces de théâtre.

L'Opéra de Vienne, après avoir donné une reprise de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, qui ne paraît pas avoir impressionné beaucoup le public viennois, a donné, la semaine dernière, sa première nouveauté, *Mara*, un acte, musique de M. F. Hummel, déjà joué à Berlin. M. Hummel est violoncelliste à l'orchestre de Berlin. De là, sans doute, l'accueil très favorable fait à son œuvre dans la capitale allemande. A Vienne, le succès a été moins vif, bien que la critique soit assez favorable à la partition de M. Hummel. Mais on commence

à être lassé par toutes ces petites pièces en un acte écloses à la suite de *Cavalleria rusticana* et qui en imitent la brutalité et les gros effets.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA. — Du 7 au 14 octobre : Le Prophète. La Fille du régiment et Carnaval. Tannhæuser. Mara et I Pagliacci. Czar et Charpentier. Cavalleria rusticana et le Barbier de Séville. Hænsel et Gretel (de Humperdinck) et Puppenfee. Lohengrin. Hænsel et Gretel. Les Saisons.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 7 au 14 octobre : Roméo et Juliette. Le Prophète. Relache. Mireille. Farfalla. Tristan et Iseult. Traviata. Relâche.
Jeudi 18 : Tristan et Iseult. Reprise du Barbier de Séville. — Prochainement : Samson et Dalila.

ALCAZAR ROYAL. — Spectacle-concert.

EMPIRE-PALACE — Spectacle-concert.

Paris

THÉATRE DU CHATELET (Concerts-Colonne), dimanche 14 octobre 1894, à 2 1/4 très précises. — Première partie : Symphonie fantastique de H. Berlioz, ballet de Prométhée de Beethoven. Violoncelle : M. Baretti ; flûte : M. Cantié ; clarinette : M. Terrier ; basson : M. Hamburg ; harpe : Mme Provinciali-Celmer. Prélude du Déluge de C Saint-Saëns. Violon, M G. Remy.
Deuxième partie : Impressions d'Italie de G. Charpentier, prélude de Tristan et Iseult de Rich. Wagner. Cor anglais : M. Longy. La Chevauchée des Valkyries de Richard Wagner.

OPÉRA. — Du 8 au 15 octobre : Samson et Dalila, la Korrigane. La Walkyrie. Otello. Roméo et Juliette.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 8 au 15 octobre : Mireille, Cavalleria rusticana. Falstaff. Manon. Mignon.

Vienne

OPÉRA. — Du 7 au 14 octobre : Siegfried. Mara. A Santa Lucia (avec Mme Bellincioni et Stagno). Mignon. La Traviata. Roméo et Juliette.

AN DER WIEN. — Du 7 au 14 octobre : Le Baron des Tsiganes Jabuka, opérette nouvelle de Strauss. Fledermaus.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 21 Octobre 1894 — NUMÉRO 43

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborought street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir.—A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski.—A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.



PIANOS
LES PLUS EN VOGUE
RUE KEYENVELD 42
& RUE ROYALE 92
BRUXELLES
BERDEN
VENTE, LOCATION, ÉCHANGE
RÉPARATIONS, ACCORDS.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 43. 21 Octobre 1894.



OTHELLO

Drame lyrique en quatre actes, poème d'Arrigo Boïto, musique de G. Verdi



Le dernier né des ouvrages de Verdi, *Falstaff*, aura vu le jour à Paris avant *Othello*, qui est son aîné. Lorsque ce drame lyrique fut exécuté pour la première fois, en l'année 1887, au théâtre de la Scala à Milan, on fut unanime à reconnaître que le maître italien, continuant son évolution, avait inauguré pour ainsi dire sa troisième manière. Certain critique, dont nous aimons à reconnaître la valeur, affirma hautement qu'*Othello* était le meilleur drame lyrique qui eût vu le jour en pays de langues latines depuis la mort de Spontini. L'affirmation est peut-être audacieuse; mais elle indique bien dans sa brièveté la haute opinion que la critique sincère et éclairée a de l'illustre maître.

Et lorsque M. le commandeur Negri, après la première de Milan, prononça, au banquet offert à la presse par les éditeurs Ricordi, les belles paroles que nous tenons à reproduire, elles furent couvertes de frénétiques applaudissements : « Messieurs, vous admirez le génie de Verdi, mais vous ne pouvez pas savoir de quel amour respectueux l'Italie entoure son nom. L'Italie honore en lui le grand artiste qui, dans les jours de la douleur et de l'oppression, a su, par ses chants sublimes, adoucir sa tristesse et soutenir son courage; l'homme qui n'a jamais courbé la tête ni devant les menaces, ni devant les flatteries; l'homme qui, dans les temps les plus difficiles, a fait toujours respecter la dignité de l'art italien; l'homme enfin dont la vie irréprochable, laborieuse et modeste est pour tous, grands et petits, le plus noble des exemples. » Il aurait pu ajouter : l'artiste peut-être unique qui, après une période de gloire et d'enivrement, est entré résolument dans une voie nouvelle, répudiant pour ainsi dire son passé et tournant le dos à une école qui avait eu son temps de vogue.

A ce propos, on a été amené à établir une comparaison entre l'*Othello* de Verdi et celui de Rossini; nous n'en voyons pas la nécessité, puisque les tendances des deux compositeurs sont diamétralement opposées. Dire, à la décharge de Rossini, qu'il faut tenir compte du milieu et de l'époque où a eu lieu la production, nous semble un argument de force médiocre, puisqu'au moment où Rossini a écrit son *Othello*, il aurait pu, s'il avait été touché par la grâce, prendre exemple sur des devanciers illustres, Gluck et Weber, qui avaient déjà et magnifiquement tracé la voie à suivre en matière de drame lyrique.

La mise à la scène de l'*Othello* de Verdi à l'Opéra de Paris s'imposait; on se demande même comment un temps aussi long a pu s'écouler entre l'exécution de ce beau drame lyrique à Milan en 1887 et son acceptation à l'Académie nationale de musique en 1894. La direction a tenu à réparer le temps perdu en donnant à l'œuvre le plus brillant éclat et en en confiant l'interprétation aux artistes les plus en vue.

Tout le monde sait que le libretto, comme celui de *Falstaff*, est l'œuvre de M. Arrigo Boïto, musicien et poète dont l'opéra *Mefistofele* révéla un tempérament original. Dans *Othello*, le librettiste a inculqué au rôle d'Iago une telle prépondérance qu'il fut question, dans le principe, de donner au nouveau drame le nom d'*Iago*. La puissance et l'originalité avec lesquelles a été présenté le personnage n'a pas été sans influencer le tempérament excessivement

dramatique de Verdi. Dans le but de resserrer l'action du drame, M. Boïto a négligé le premier acte de Shakespeare : et cependant, c'est dans ce premier acte que se trouve la fameuse apostrophe du sénateur Brabantio, père de Desdémone, à Othello : « Veille sur elle, More; aie l'œil ouvert sur elle; elle a trompé son père et pourra te tromper. »

Eclair, tonnerre, ouragan, tel est le début du premier acte de M. Boïto, le deuxième de Shakespeare. Au loin, la mer, dont les flots sont déchaînés; sur la plage, les Cypriotes attendant avec anxiété la galère du More, qui vient de vaincre les Turcs et aborde bientôt à la plage, suivi de marins et de soldats. Othello entre dans la forteresse, alors que le peuple proclame la victoire et qu'un feu de joie s'allume. Iago, préméditant déjà son œuvre de haine, engage Rodrigue à ne pas désespérer de son amour pour Desdémone; souvent femme varie. Quant à lui, il a toujours détesté ce More qui a injustement donné à Cassio le grade qu'il convoitait et... « il ne voudrait pas voir, dit-il, rôder autour de lui un Iago ». Attablé sous une treille avec ses compagnons, Iago invite Cassio à boire, l'enivre et provoque bientôt une querelle qui dégénère en un combat furieux. Au bruit du tocsin que fait sonner le traître, Othello accourt, suivi de Desdémone. A son arrivée, le combat cesse, tout s'apaise. Il enlève à Cassio son grade de capitaine. Restés seuls, Othello et Desdémone, dans le calme de la nuit, sous un ciel qui a repris sa pureté, se remémorent les premiers enchantements de la passion qui les lia l'un à l'autre : ce sera le seul et unique duo d'amour de la partition.

Le second acte nous conduit à un pavillon vitré donnant sur les jardins du palais. Iago persuade à Cassio de prier Desdémone d'intercéder en sa faveur auprès d'Othello, afin d'obtenir sa grâce. Cassio s'éloigne; mais Iago, donnant cours à la haine qui l'anime dans un terrible *credo* (1), surveille l'entrevue de Cassio et de Desdémone dans les jardins du palais. Et lorsqu'Othello vient à lui, il insinue à ce dernier les premiers germes de la jalousie, en lui laissant pressentir les relations de Cassio et de Desdémone.

(1) Ce *credo* a été ajouté par M. Boïto au texte de Shakespeare.

Par la large ouverture du pavillon, Desdémone apparaît, entourée d'une foule de femmes, d'enfants, de marins qui lui offrent des fleurs et d'autres présents. Les mandolines et les guitares résonnent et accompagnent les chants. Puis Desdémone, suivie d'Emilia, s'avance au-devant de son époux et lui demande la grâce de Cassio. « Pas maintenant », lui répond Othello. Etonnée de ce refus, elle cherche à calmer le malaise qu'il ressent en entourant son front brûlant du tissu soyeux de ce mouchoir qu'il lui a donné, souvenir précieux venant de sa mère. Il le jette violemment à terre; mais Iago, tramant sa perfide intrigue, l'enlève à sa femme Emilia, qui s'était empressée de le ramasser. L'acte se termine par les insinuations d'Iago à Othello, le rêve de Cassio et le terrible serment d'extermination. « Soyez témoins, s'écrie Iago, vous flambeaux toujours brûlants sur nos têtes, vous éléments qui nous enfermez de toutes parts, soyez témoins qu'ici Iago dévoue son esprit, son bras et son cœur au service d'Othello outragé. Qu'il commande et quelque sanglants que soient ses ordres, l'obéissance m'affranchira de tout repentir ! »

Superbe décor au troisième acte, donnant l'aspect d'une grande salle du palais avec ses colonnes, rappelant les belles mosquées d'Espagne ou le palais Ducal de Venise; au loin, la mer bleue. Ici, l'action reste un peu la même jusqu'à l'arrivée de l'ambassadeur de Venise. Othello demande à Desdémone ce qu'est devenu le fameux mouchoir; mais celle-ci, ne soupçonnant pas l'importance que son mari attache à ce gage d'amour, continue à le supplier de faire grâce à Cassio. « Jure, lui dit-il, que tu es une épouse fidèle et damne-toi » ; puis il la chasse.

Après un douloureux monologue d'Othello, Iago lui persuade d'écouter, caché sur le balcon, la conversation qu'il va avoir avec Cassio. Celui-ci racontera ses amours avec Bianca et Othello s'imaginera qu'il s'agit de Desdémone; ses soupçons seront confirmés par la vue du mouchoir que le jeune officier trouva chez lui l'autre soir, qu'il présente à Iago et qu'Othello contemple avec fureur, trouvant là une preuve éclatante de la trahison de Desdémone.

Les trompettes sonnent : l'ambassadeur de Venise est annoncé, et son arrivée est fêtée par des danses d'un caractère orien-

tal. Ce ballet n'existait pas dans la partition italienne; il a été ajouté par l'auteur pour complaire à certains abonnés de l'Opéra, qui ne peuvent comprendre une œuvre scénique quelconque sans l'adjonction du ballet traditionnel. Aussi, disons tout de suite que ces danses sont la partie la moins réussie de la partition de Verdi. L'ambassadeur annonce à Othello que la république vénitienne le rappelle et qu'il devra remettre le commandement à Cassio. Scène fort dramatique, dans laquelle Othello précipitera Desdémone à terre, chassera la foule qui l'entoure et tombera lui-même comme foudroyé. Debout, avec un geste de triomphe et mettant le pied sur la poitrine d'Othello, Iago s'écrie : « Le lion est à terre! »

Le dernier acte, le plus émotionnant des quatre, est court. La scène représente la chambre de Desdémone; une lampe brûle suspendue près de l'image de la Madone. Il fait nuit. Desdémone chante à Emilia la triste romance du Saule. Puis, restée seule à son prie-dieu, prosternée devant la Vierge, elle murmure un : « Je vous salue, Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous », — et s'étend sur son lit où elle s'endort. Par une porte secrète apparaît Othello : furtivement, il éteint la lumière, écarte les rideaux, contemple longtemps Desdémone endormie, lui donne plusieurs baisers. «Qui vient?» murmure Desdémone s'éveillant. — « Othello ». Alors s'engage entre lui et elle le court et fiévreux dialogue débutant par cette demande d'Othello : « Avez-vous dit, ce soir, votre prière? » Sourd à ses supplications, à ses plaintes, il la prend dans ses bras et l'étouffe. Du dehors, des cris se font entendre : c'est Emilia qui annonce la mort de Rodrigue tué par Cassio. Elle entend gémir Desdémone, assiste à son dernier soupir, prouve à Othello l'innocence de l'infortunée et appelle à l'aide. La chambre de Desdémone est bientôt envahie par Lodovico, Cassio, Iago, puis Montano et des soldats. Iago, démasqué par Emilia, s'élance l'épée à la main, puis s'enfuit, alors qu'Othello se perce la poitrine de son poignard, après avoir donné un dernier baiser à Desdémone.

* * *

Musicalement, nous ne sommes en présence ni d'un drame lyrique, comme l'entendait Richard Wagner, ni d'un opéra avec les formules conventionnelles. Remontant aux belles traditions de l'école de Gluck, Verdi s'est évertué à respecter la vérité dramatique, à donner aux paroles qu'il avait à traduire en langue musicale une justesse d'expression étonnante. Mais, en renonçant aux errements d'autrefois, le maître n'a nullement abdiqué sa personnalité, et, dans sa belle partition, on trouve maintes pages dans lesquelles le tempérament italien domine. Nous lui savons gré de ne pas avoir cherché à introduire dans son œuvre des procédés qui ont fait la maîtrise d'un Richard Wagner par la manière géniale dont ils ont été mis en œuvre, mais qui, en une nature absolument autre, auraient pu troubler son originalité. Dans *Othello,* la musique est la résultante du poème, le suit pas à pas, et aucun élément parasite, c'est-à-dire emprunté à d'autres compositeurs, ne s'y découvre.

Dans le premier acte, il faut admirer les effets par lesquels le compositeur a donné à la tempête une intensité grande, le groupement des voix du chœur, le dessin léger de l'orchestre accompagnant la chanson à boire d'Iago, qui nous rappelle telle page de *Falstaff,* et surtout l'unique scène d'amour d'Othello et de Desdémone. « Mélodie douce, insinuante, voluptueuse et chaste pourtant, qui, toujours inspirée par la poésie dont elle n'entrave jamais le cours, renaît sans cesse, et, au moment où elle semblait prête à expirer, dévoile ses plus délicieux trésors! Harmonies voilées, mais lumineuses, diaphanes, féeriques et qui feraient croire que le musicien poète a trempé son pinceau dans le rayon de lune tombant par une belle nuit d'été sur le col gonflé d'une tourterelle amoureuse (1) ».

Chaque acte est précédé d'un court prélude; celui du deuxième acte, qui n'a que seize mesures, est gracieux. Comme l'orchestration est caressante, avec ses noires pointées et ses trois croches liées, lorsque Iago insinue à Cassio que Desdémone est le chef de leur chef (!) (entre parenthèses, signalons la faiblesse de la traduction française), — et qu'il doit la prier de demander sa grâce à Othello! Mais voici le *credo,* page superbe de la partition, avec les vigoureux appels de trombone, les trilles sataniques des cordes, les progressions chaleureuses des imprécations d'Iago sur

(1) *Otello de Verdi et le drame lyrique*, par Georges Noufflard.

les mots « Je crois... », puis les suspensions voulues, les sonorités graves de l'orchestre et la phrase finale, si émouvante, s'éteignant pianissimo : « La mort, c'est le néant ! » A citer encore le basson doublant la voix d'Iago, quand il narre les terribles effets de la jalousie : « C'est un monstre horrible aux yeux verts ». Le chœur, accompagné par les mandolines et les guitares placées sur le théâtre, nous a paru fort élégant et bien en situation. Dans la scène du mouchoir, il ne faut point passer sous silence la phrase de Desdémone si empreinte de résignation : « Si, par mégarde... » Mais il y aurait peut-être à critiquer le mauvais accouplement des voix dans le trio qui suit entre Desdémone, Emilia et Othello. La strette « Tout m'abandonne ! adieu, rêve de gloire ! » chantée par Othello, est du plus pur style italien et rappelle un peu telle page du troisième acte d'*Aïda;* le public l'a couverte de ses applaudissements et l'a bissée. Nous lui préférons de beaucoup la scène dans laquelle Iago raconte à voix basse à Othello le rêve de Cassio. L'orchestre souligne délicieusement en sourdine cette mélopée caressante : « Desdémone suave ! Ah ! ton baiser m'embrase ! » — Le serment « Par le ciel ardent, je jure », dans lequel s'unissent les voix d'Othello et d'Iago, emprunte encore son effet à la chaude couleur italienne et se termine sur ces mots à la tierce : « Dieu terrible et vengeur ».

Le troisième acte est le moins bien venu de la partition. Nous ne voyons presque à signaler que le *cantabile* de Desdémone, empreint d'un grand sentiment : « Et vois mon âme », puis le curieux air d'Othello, se développant sur deux notes, *la* et *mi*. Nous ne goutons pas extrêmement les airs de ballet (*Danse turque, Chanson arabe, Chanson grecque,* la *Muranese,* le *Chant de guerre*) : ils n'ont ni la saveur, ni l'originalité que comportent leurs titres. Quant à l'ensemble final, nous regrettons de n'être pas d'accord à ce sujet avec l'illustre académicien M. E. Reyer, qui affirme que c'est « le morceau le plus grandiose et le plus habilement traité qu'ait écrit la plume magistrale de l'illustre compositeur ». Nous trouvons, au contraire, que l'agencement des voix n'est pas toujours heureux. Le travail paraît avoir été pénible, et l'effet rêvé par le compositeur n'a pas donné le résultat attendu.

Mais voici le dernier acte, qui est le couronnement de l'œuvre. Un court prélude à quatre temps, d'une tristesse indicible, laisse pressentir la triste fin de Desdémone. Lorsque le rideau se lève, l'infortunée recommande à Emilia, si elle vient à mourir, de l'ensevelir dans les plis de sa robe nuptiale, et les violoncelles soulignent la voix de Desdémone. Quel sentiment de victime résignée en cette *Chanson du Saule,* dans laquelle se perçoivent l'angoisse et la détresse ! Comme ce mot « Saule ! » répété trois fois et de plus en plus *pianissimo,* sur deux notes, avec un écho à l'orchestre, laisse une impression d'ineffable douceur et de poignante émotion ! Et comme cet adieu à Emilia est déchirant ! Restée seule, elle prie, et l'*Ave Maria,* dont les premiers versets ne sont que la reproduction de la psalmodie liturgique, se transforme en une ardente supplication. Othello paraît et l'orchestre donne immédiatement la sensation de la souffrance qu'endure le malheureux. Le drame se précipite avec une rare intensité, peignant avec une vérité saisissante le cri de Desdémone demandant grâce, sa mort et celle d'Othello.

M. Maurel est l'incarnation même d'Iago, de ce *scélérat,* de ce *critique* imaginé par Shakespeare, amplifié par M. Boïto. Comme acteur et comme chanteur, cet incomparable artiste s'est élevé à une hauteur qu'il est impossible de dépasser. Dans le « récit du songe », il a remporté, par la puissance d'expression de sa diction, un succès qui est unique dans la vie d'un acteur. Le rôle de Desdémone ne pouvait trouver une interprète plus émouvante, plus pénétrée de sa mission que Mme Caron, qui ne fut jamais plus en voix et qui compte un triomphe nouveau à son actif. M. Saléza s'est révélé un Othello nerveux, passionné, terrible; sa réussite a été grande. Parmi les autres rôles, nous mettrons en première ligne Mme Héglon, qui est appelée dans un avenir prochain à tenir les premiers rôles à l'Académie nationale de musique; enfin, nous citerons avec éloge MM. Vaguet, Laurent, Gresse et Douailler.

Les décors sont superbes; les chœurs ont fait des efforts, et l'orchestre s'est surpassé sous la direction de M. Paul Taffanel.

HUGUES IMBERT.





LETTRES DE RICHARD WAGNER

A

AUGUSTE RŒCKEL

(Traduites par M. Kufferath)

(Suite). — Voir les nos 38, 39, 40, 41 et 42.



V

Très cher ami,

A l'instant je reçois ta lettre et je m'empresse d'abandonner mon travail pour y répondre, afin que s'accomplisse finalement l'intention de t'écrire que j'ai dû ajourner pendant toute une année. Cette lettre due n'a pas cessé de me peser sur le cœur, et je ne parviens pas à m'expliquer comment j'ai pu tant tarder; c'est vraisemblablement que je n'aurai pu me trouver un seul instant dans la disposition d'esprit favorable pour écrire. Que de fois, au cours de mes promenades solitaires, je t'ai écrit en pensée! Mais je suis devenu un véritable pédant à cet égard, et une mélancolie qui me tient avec persistance arrête en moi toute expansion, état d'esprit dont je cherche à me délivrer par un travail régulier. Mais je ne veux pas perdre de temps en ces vaines explications! — En dernier lieu, la visite que ma femme t'a faite et les nouvelles de toi qu'elle m'a données m'ont singulièrement rassuré à ton égard; il me semblait que je n'aurais pu faire rien de plus oiseux que de m'inquiéter sur ton sort. Entends-moi bien! Ton père aussi, qui est venu me voir ici, m'a presque mis de joyeuse humeur à ton sujet; son esprit clair, réfléchi, hautement net, s'est prononcé en ce qui te concerne d'une façon si singulière que, plusieurs fois, — en toute sincérité, — nous nous mîmes à rire. Si bien qu'à la fin il ne me reste que moi-même pour sujet d'une lettre à toi; malheureusement, avec moi, il y a bien des anicroches.

Mais, trève de digressions! D'abord les circonstances extérieures. Je continue à vivre dans la plus absolue retraite, uniquement et tout entier à mon grand travail, la composition de mes *Nibelungen*. En Allemagne, mes opéras marchent bien, quoique un peu lentement. Le *Tannhæuser* se joue à peu près partout, sauf à Berlin, Brunswick, Vienne, Munich, Stuttgart et sur quelques petites scènes de Bavière et d'Autriche, — cependant on le donne à Gratz et Prague. *Lohengrin* vient à la suite, et se maintient sur le Rhin et à Breslau; ça et là, on monte aussi le *Hollandais volant*. En ce qui concerne l'exécution, je me rends bien compte qu'elle est généralement mauvaise et que j'en éprouverais du chagrin si j'y assistais. Notamment *Lohengrin* (que je n'ai jamais pu faire représenter moi-même) m'inquiète beaucoup. Ce qu'on t'a dit d'une représentation à Paris était un canard : je ne sais pas un mot de cette affaire et ne voudrais vraisemblablement rien en savoir s'il en était vraiment question. — En revanche, il s'est passé quelque chose de nouveau : la vieille Société philharmonique de Londres m'a invité à aller diriger ses concerts pendant cette saison. Lorsque cette invitation m'est parvenue, je suis tombé des nues : jamais je ne m'étais soucié de Londres le moins du monde, et j'avais tranquillement assisté à la mésaventure de mon ouverture de *Tannhæuser* jouée là-bas, — aux mêmes concerts, — et sifflée il y a un an. Comme j'hésitais à accepter, on dépêcha spécialement à Zurich l'un des directeurs de la société pour s'assurer de moi. J'acceptai finalement, parce que j'avais compris qu'il s'agissait, cette fois, de renoncer pour jamais à tout contact avec notre public artistique ou d'accepter la main qui s'offrait à moi. Ils ne paient pas beaucoup. Mais, comme je n'ai aucune idée de spéculation dans cette affaire, j'irai plutôt en curieux, pour voir ce que font les gens là-bas. Si je pouvais projeter autre chose, ce serait de réunir une fois à Londres une troupe allemande d'opéra triée sur le volet et d'y exécuter mes ouvrages et enfin le *Lohengrin*. — Ma foi, on verra! — A la fin du mois, je me mets en route : le 12 mars a lieu le premier concert, le 25 juin le dernier. Je pense être rentré ici à la fin de juillet, pour aller sur le Seelisberg, au lac des Quatre-Cantons, mon séjour favori en Suisse; là j'espère me remettre des brouillards de Londres et composer la partition du *Jeune Siegfried*. — Quant à la composition de la *Walkyrie*, elle est enfin terminée, — au milieu

de grandes douleurs intérieures dont personne ne sait rien, et moins que personne mon excellente femme. Mais, silence! Je me propose de terminer l'instrumentation à Londres; pour le moment, elle est seulement commencée.

La mise au net de l'*Or du Rhin* n'a été terminée qu'à la fin de l'automne dernier : j'ai envoyé d'abord la partition à Dresde, afin d'en faire faire une copie par mon vieux copiste. Mais Liszt m'a si instamment et si délicatement prié que j'ai dû interrompre le copiste pour lui envoyer l'original en lecture. Liszt vient seulement de le renvoyer à Dresde : dès que la copie sera terminée, tu recevras provisoirement l'un ou l'autre exemplaire pour quelque temps. — Tu es bien capable de mettre à ton tour le tout en musique, à mon nez et à ma barbe? Vas-y, je me rejouirais de voir des preuves de ta composition! Qui sait? tu t'en tireras peut-être mieux que moi.

Passons maintenant à l'intérieur! Je ne parlerai pas, cette fois, philosophie avec toi; un autre le fera pour moi. A l'instant, j'envoie à Leipzig l'ordre de t'expédier de là un exemplaire du livre d'Arthur Schopenhauer : *le Monde comme volonté et représentation*. J'espère que l'autorisation de lire ce livre ne te sera pas refusée, car il ne contient rien qui puisse se rapporter à ta situation. Puisque tu vas connaître ce livre par toi-même, je ne t'en dirai rien; voici seulement quelques notes sur son auteur. Schopenhauer est actuellement âgé de soixante-deux ans, il vit depuis longtemps tout à fait dans la retraite à Francfort, et voici quel a été son sort. Déjà, en 1819, a paru cet ouvrage, son œuvre capitale, dont il a donné en 1844 une nouvelle édition, augmentée d'un volume. Il s'annonça d'abord comme l'héritier direct de Kant, et cela au même moment que Hegel. Sa philosophie, qui abat complètement les insanités et le charlatanisme de Fichte-Schelling-Hegel, demeura pendant quarante années ignorée des professeurs de philosophie, et cela par calcul et par prudence; personne n'en entendit parler. Il a fallu qu'enfin un critique anglais le découvrît véritablement, et le présentât au monde dans un long article de la *Westminster Review*. Ce critique s'étonne de ce qu'un esprit aussi éminent a pu demeurer méconnu pendant près d'un demi-siècle; naturellement, lui aussi a compris que c'est en raison du caractère de cette philosophie que les professeurs, — sous peine de ne plus avoir de raison d'être, — n'ont pu faire autrement que de séparer hermétiquement ce Schopenhauer du monde. L'article en question fut reproduit, en allemand, dans une revue de Berlin, et, depuis lors, on ne peut plus passer Schopenhauer sous silence, et la misère de la philosophie allemande depuis Kant est mise à nu et expliquée. — Ce livre est d'une inappréciable portée : mais dans un sens qui paraîtra incommode à beaucoup.

J'avoue que, par l'expérience de la vie, j'en étais arrivé juste aussi loin que Schopenhauer et que sa philosophie seule pouvait encore paraître conforme à mes idées et décisive pour moi. C'est parce que j'ai pu absorber en moi sans réserve ses très très graves vérités que j'ai trouvé en lui la plus décisive satisfaction de mes aspirations intérieures, et, bien qu'il m'ait donné une tendance assez divergente de mes vues antérieures, cette évolution n'en a pas moins répondu à mon sentiment profondément endolori sur l'essence du monde. Sur toi aussi, ce livre exercera une grande et décisive influence : peut-être même y puiseras-tu, si tu en as le besoin, cette consolation unique qu'il faut précisément aux esprits les plus forts. — Mais je ne veux pas m'étendre davantage sur ce sujet. En revanche, nous aurons ainsi trouvé un nouveau sujet de l'ordre le plus élevé pour l'échange ultérieur de nos idées; en le lisant, je n'ai cessé de penser à toi, et je t'envoie maintenant, avec une émotion vraiment profonde, ce livre qui, dans un moment très important de ma vie intérieure, m'a donné la force de la résignation et du renoncement.

Lis-le donc : je ne puis te procurer un plus grand bienfait! Aussitôt que tu auras fini, écris-moi, et nous causerons alors de ce sujet. — Adresse ta lettre à Ferdinand Præger, 31, Milton street, Dorset square, à Londres. Ton père, qui a été extrêmement obligeant pour moi, m'a recommandé Præger; je descendrai d'abord chez celui-ci. Je suis très curieux de ta prochaine lettre. Pour aujourd'hui, contente-toi de ces quelques feuillets. Je n'ai pas grand' chose à te dire au sujet de l'extérieur, et, pour ce qui regarde l'intérieur, je t'envoie Shopenhauer.

De Londres tu recevras davantage et beau-

coup! Adieu, très cher ami! Ne doute jamais de moi ni de mon amitié.

Les meilleures salutations de la part de ma femme.

Ton
RICHARD WAGNER.

Zurich, 5 février 1855.

(A suivre).

Je dois à mes lecteurs une rectification à propos de la première lettre de Wagner à Rœckel. A la fin de cette lettre, parlant de son poème du *Jeune Siegfried,* Wagner rappelle à son ami des conversations d'autrefois, qu'il rapporte maintenant à Brunnhilde et Siegfried; et il ajoute : « Nous ne sommes pas ce que nous pouvons et devons être tant que la femme n'a pas été éveillée. »

Dans le *Guide* (numéro du 23 septembre), par suite d'une correction sur épreuves mal interprétée, on a imprimé *qu'autant que*, et ainsi tout le sens de la phrase a été bouleversé. On m'a fait dire tout le contraire de ce que Wagner pensait. Mes lecteurs auront rectifié d'eux-mêmes, sans doute, en lisant la dernière lettre (IV), où Wagner dit clairement que l'homme ne devient « l'être humain intégral qu'après l'éveil de la femme ».

M. Gauthier-Villars, relevant cette erreur, dans le *Monde Artiste* et la *Cocarde,* et prétend me donner, à ce propos une leçon d'allemand. Dans ce rôle, il est comique. J'admettrais qu'il voulût m'enseigner l'argot des sous-sols et des vestiaires. Mais je ne lui en demande pas tant.

J'attends simplement de lui qu'il ne travestisse pas le sens des lettres qu'on lui adresse et qu'il ne tronque pas les citations qu'il fait. Dans ces conditions, la lutte cesse d'être courtoise et je récuse cet adversaire dont les procédés sont douteux et la loyauté suspecte.

M. KUFFERATH.



NOTES DE VOYAGE

(Suite et fin.) — Voir les nos 38, 39 et 40.



Leipzig est demeuré jusqu'aujourd'hui le grand entrepôt de la librairie. C'est le centre où viennent s'approvisionner d'ouvrages de science et de littérature non seulement tous les pays d'Europe, mais les deux Amériques, l'Asie et l'Australie. Pour la littérature musicale en particulier, la vieille ville saxonne possède tout un ensemble de grands établissements, qui sont pour le musicien ou le simple dilettante une curiosité digne d'intérêt. Il faut citer tout d'abord la vénérable maison Breitkopf et Hærtel, à laquelle nous devons les belles éditions classiques de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Palestrina, etc. Fondée en 1719, cette célèbre maison est encore la première du monde. Par la beauté de ses caractères typographiques, la qualité de ses papiers, le soin extrême de ses tirages, le goût de ses éditions, elle n'a de rivale nulle part. Elle est dirigée aujourd'hui par M. le Dr Haase, un homme d'affaires remarquable, doublé d'un lettré d'une rare distinction. C'est à Leipzig également qu'est la grande maison d'édition de Peters, dont les travaux à bon marché, répandus dans l'univers entier, sont remarquables à tous égards, si l'on tient compte de leur extraordinaire modicité de prix. Dans l'intérieur de la ville, on ne peut faire trois pas sans se trouver devant une librairie, un magasin de musique ou un luthier. Dans les faubourgs, la vue s'arrête, presque dans chaque rue, sur d'énormes bâtiments à cinq ou six étages, massifs et lourds, qu'on prendrait pour des filatures, des ateliers de tissage ou de quelque autre industrie moderne. Ce sont, pour la plupart, des ateliers de typographie, de xylographie, de lithographie, ou bien des manufactures de pianos.

J'ai visité, entre autres, le fameux Institut lithographique de C.-G. Rœder, le plus vaste établissement de gravure musicale qui soit en Europe. Il n'occupe pas moins de 1,200 ouvriers. Dans cet énorme bâtiment, qui a environ mille mètres carrés de surface, tout ce qui a trait à la confection du livre ou de la partition est réuni. Dans les sous-sols, se trouvent les puissantes machines à vapeur activant toutes les machines-outils employées dans cette industrie, car le travail se fait presque exclusivement par les procédés mécaniques. Le brochage, le coupage, le pliage, voire la reliure s'opèrent au moyen d'ingénieux appareils qui apprêtent les grandes feuilles couvertes de notes de musique ou de texte imprimé. La gravure musicale se fait exclusivement par le procédé lithographique, invention du fondateur de la maison, qui, tout en l'enrichissant, a rendu de grands services à l'art. Dans les étages supérieurs, sont répartis les ateliers des graveurs de musique, dessinateurs, typographes, zincographes. Il y a même un atelier de photographie, pour la reproduction des planches gravées ou des dessins de titres, apprêtés pour la typographie d'après les procédés les plus nouveaux de la zincographie. En un mot, toutes les branches de l'industrie du livre de musique sont représentées dans le même établissement, et de cette réunion résulte à la fois

une grande économie de temps et une sérieuse économie de travail matériel. En deux jours, la maison Rœder pourrait graver, tirer, brocher, livrer, en un mot complètement terminée une partition de 300 pages. On cite encore comme un véritable tour de force l'impression de la partition allemande de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, qui fut achevée en quelques jours, à l'époque où cette partition, dédaignée et incomprise en France, voyait le jour à Weimar, grâce à ce grand et généreux artiste qui avait nom Franz Liszt (1877).

Mais Leipzig n'est pas seulement un grand centre industriel, c'est aussi un centre intellectuel de tout premier ordre. Son université est la seconde de l'Allemagne ; elle vient immédiatement après Berlin pour le nombre de ses étudiants, la richesse de ses installations, le nombre de ses cours et l'illustration des maîtres qui y professent.

Les institutions musicales de Leipzig ne sont pas moins remarquables. Son conservatoire est le premier de l'Allemagne. Il fut fondé, on le sait, par Mendelssohn, et acquit rapidement, grâce à la direction de ce grand maître, une renommée universelle, qui lui vaut encore aujourd'hui une clientèle de disciples de tous pays et de toute couleur. J'y ai vu naguère un quatuor, parfaitement authentique, de nègres venant de l'Inde ou de l'Amérique et qui suivaient les cours de violon, violoncelle et piano, avec une assiduité et un succès que bien des blancs auraient enviés à ces moricauds.

Le Conservatoire est installé, depuis peu, dans un monument nouvellement construit, qui contient une belle salle de concert destinée exclusivement aux auditions des élèves. Chaque semaine, il y a un exercice public, où se font entendre ceux qui sont assez avancés dans leurs études pour se présenter au public. Aussi, quand ils sortent de l'école, sont-ils déjà aguerris et n'ont-ils plus à redouter l'épreuve des débuts, si fatale souvent aux natures timides.

Tout à côté du Conservatoire, est le remarquable monument du « Nouveau Gewandhaus », où se donnent aujourd'hui les concerts célèbres de l'orchestre de Leipzig. Ces concerts sont au nombre de vingt-deux. Ils ont lieu, le jeudi de chaque semaine, du 1er octobre à la fin de mars. Ils avaient lieu autrefois dans la salle de la « Halle-aux-Draps » (Gewandhaus), qui était l'une des plus merveilleuses de l'Europe au point de vue de l'acoustique. Déjà, au siècle dernier, on y donnait régulièrement des concerts. Rien de plus curieux que d'en parcourir les programmes et les comptes, conservés dans la bibliothèque du Nouveau Gewandhaus. On y voit figurer les noms de Mozart et de Beethoven, à côté de ceux des chanteurs et virtuoses célèbres du commencement de ce siècle. Une très intéressante collection de portraits des artistes ayant participé aux concerts du Gewandhaus complète celle des programmes.

La nouvelle salle du Gewandhaus, construite d'après les plans de Gropius et Schmieden, a été inaugurée il y a quelques années. C'est une merveille de goût. En y pénétrant, on a une singulière impression d'harmonie, tant les proportions semblent justes. Il y a au rez-de-chaussée environ 950 places ; au premier étage s'ouvrent de chaque côté et dans le fond, d'élégantes arcades en plein ceintre qui conduisent à un balcon peu en saillie, contournant toute la salle, et contenant 500 places dites de galerie. Le plafond est plat, et seulement légèrement arrondi dans les angles. Au fond de l'orchestre, un bel orgue devant lequel s'étagent sur des gradins peu élevés les instrumentistes de l'orchestre, au nombre de 80. La salle est un parallélogramme parfait dont la longueur est double de la largeur et la hauteur égale à la largeur. Peut-être est-ce cette proportion juste qui favorise l'acoustique, laquelle ne le cède en rien à celle de l'ancien Gewandhaus. A côté de la grande salle pour les concerts à orchestre, s'en trouve une plus petite (900 places) pour les séances de musique de chambre. Elles sont toutes les deux à signaler comme des modèles aux architectes chargés de construire des salles pour les exécutions musicales, salles qu'ils ont si rarement le talent d'approprier à leur but. On ne fera jamais mieux.

L'esprit qui règne dans ces établissements n'est, malheureusement, pas très large. Leipzig est demeuré la citadelle du classicisme. On y a l'horreur de l'art nouveau. Berlioz et Wagner y sont encore traités en révolutionnaires, qu'il faut abominer. Défense de prononcer le nom de Liszt ; il fait hausser les épaules. Jugez par là en quelle estime on doit tenir les jeunes qui se réclament de Bayreuth ! Brahms est le seul maître contemporain qui soit reconnu et admis. Quant à la musique étrangère, on l'ignore ; César Cui, Glazounow, Rimsky-Korsakoff, Napravnik sont dédaignés. La musique russe commence pour Leipzig à Rubinstein et finit à Tschaïkowsky. Le nom de César Franck est inconnu totalement. Saint-Saëns est tout juste toléré ; Lalo, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré ne comptent pas. C'est M. Gouvy qui représente, à Leipzig, toute la musique française. Pour la musique scandinave, elle se résume dans Edouard Grieg, dont les moindres fadaises harmoniques sont accueillies avec des transports d'enthousiasme. Bref, Leipzig est un milieu artistiquement très arriéré et qui s'en fait accroire sur sa renommée et son passé. Mais son classicisme est de qualité telle qu'il ne l'a pas empêché d'acclamer Mascagni follement.

C'est, du reste, une chose curieuse que l'Allemagne musicale d'aujourd'hui. Du Nord au Sud, elle est divisée en petites chapelles,

j'allais dire en garnisons musicales. On n'a pas d'opinion indépendante, on obéit à un mot d'ordre. Si vous êtes wagnérien, défense de rien admirer en dehors du maître de Bayreuth. Si vous êtes brahmsiste, il vous est interdit de trouver aucune idée musicale dans les partitions de Wagner. J'ai entendu un illustre chef d'orchestre wagnérien me dire avec un accent de sincérité absolue que Brahms n'était pas un musicien et que Schumann n'avait pas laissé une œuvre. De l'autre côté, un distingué violoniste, professeur de musique dans une université, m'a déclaré, un jour, que dans la moindre danse hongroise de Brahms il y avait plus de musique que dans tout *Parsifal!* Je n'exagère rien, je vous prie de le croire, et je ne rapporte pas là des propos de table : ce sont des opinions que j'ai entendu émettre à jeun, et le plus sérieusement du monde. Si des artistes parlent ainsi, que doit être l'âme musicale d'un simple amateur!

Avec cela, ils produisent énormément. On a fait récemment la statistique des morceaux de musique et des partitions qui se sont publiées, l'année dernière, de l'autre côté du Rhin. Leur chiffre s'élevait à plus de 6,000. Mais quelle musique! Que de platitudes! Les moins mauvaises de ces compositions, si elles sont convenablement écrites, sont vides de sentiment et d'idées. C'est ce qu'on appelle, en Allemagne, une œuvre solide, *Gediegenes Werk!* Méfiez-vous de ces choses *gediegen*. Elles sont généralement assommantes. Bien entendu, je mets hors de cause le grand et admirable maître Johannes Brahms, comme aussi quelques talents saillants, tels que Brückner, Goldmarck et le jeune Richard Strauss. Ce dernier est le seul, avec Brückner et Engelbert Humperdinck, l'auteur de *Hœnsel et Gretel*, qui ait donné une impression de personnalité. Tous les autres copient ou bien Brahms, ou bien Wagner, à moins qu'ils ne ressassent Grieg, Chopin et Schumann.

Combien plus originaux, plus libres dans leurs mouvements, plus dégagés de préoccupations d'écoles et de partis, les symphonistes français Saint-Saëns, César Franck, Fauré, d'Indy, Lalo, Chabrier, Delibes, Duparc, Chausson et nos compositeurs belges, si savoureux en leur robustesse un peu massive mais saine, Peter Benoit, Gustave Huberti, Jan Blockx, Emile Mathieu, Gilson, etc. C'est à peine si, en Allemagne, on en connaît les noms et les partitions! Quelques chefs d'orchestre ont lu peut-être ces dernières, mais tout de travers, en y cherchant inconsciemment la facture allemande, car ils sont très étroits, ces bons chefs d'orchestre, et ne saisissent pas aisément le sens de ce qui n'est pas écrit selon leurs conventions et leurs traditions. Il ne faut pas chercher ailleurs l'explication du succès en Allemagne du *Franciscus* de Tinel, qui est, certes, l'œuvre la moins nationale que la Belgique ait produite depuis trente ans. Mais elle est écrite correctement dans le style convenu de l'oratorio allemand; et cela a suffi pour lui ouvrir toutes les portes, alors que des ouvrages d'une portée artistique plus profonde, d'une puissance incomparablement supérieure, comme le *Schelde* ou le *Lucifer* de Benoit, n'ont pu jusqu'ici se frayer un chemin de l'autre côté du Rhin. Autrefois, on y montrait une curiosité universelle; aujourd'hui, on y affecte, pour les écoles française et belge, un dédain d'autant plus déplacé, que la production actuelle est d'une insignifiance rare et que la décadence est, en somme, manifeste, en dépit des quelques maîtres qui sauvent la réputation du « pays de la musique ». Les circonstances qui ont, pendant si longtemps, éloigné d'Allemagne les artistes français, sont sans doute pour beaucoup dans cette méconnaissance de leur art de l'autre côté du Rhin. Le jour où un quatuor français bien composé se mettrait en peine d'aller initier les Allemands aux belles œuvres de Franck, de Fauré et de Saint-Saëns, la situation changerait sans doute; et si nos chanteurs belges disaient là-bas nos *Lieder* et les airs des oratorios de Benoit, d'Huberti, de Mathieu, bien des préventions tomberaient. En Belgique, nous avons, du reste, ce très vilain défaut de nous débiner les uns les autres, même vis-à-vis de l'étranger, et de nous tenir à un rang modeste, qui semble convenir à notre neutralité politique. Si nous y mettions un peu de l'entregent actif des Français et de l'impudence réclamière des Allemands, nous arriverions vite plus loin que nous ne sommes.

Je n'entends pas, bien entendu, méconnaître les qualités très remarquables qui distinguent, encore aujourd'hui, l'art musical allemand, qu'il s'agisse de composition ou d'exécution; un pays qui a de si longues et de si glorieuses traditions ne saurait déchoir complètement et il conserve, sur bien des points, des supériorités qu'il serait puéril de vouloir nier. N'empêche que le recul est manifeste. S'il n'y avait pas Bayreuth, on se demande ce qu'on pourrait aller entendre en Allemagne, tout au plus, çà et là, un bel orchestre et des chœurs bien stylés, comme à Cologne et à Francfort.

Cette dernière ville, grâce à son beau théâtre, qui vaut, certes, celui de Munich pour le soin donné aux exécutions wagnériennes, et qui lui serait supérieur, s'il y avait Levi à l'orchestre, est en ce moment l'une des villes les mieux dotées au point de vue musical. Ses concerts du Museum, qui, depuis longtemps, étaient excellents, sont devenus tout à fait remarquables depuis qu'ils sont placés sous la direction de M. Kogel, un disciple de Hans de Bulow, qui fit ses premières armes, sous ce maître, à la Philharmonie de Berlin. C'est un artiste intelligent, plein d'ardeur et aux vues larges; il

suffit de jeter un coup d'œil sur le programme des concerts du Museum pour s'en convaincre. Les noms de Cherubini, Berlioz, César Franck, Lalo, Saint-Saëns y figurent à côté de ceux des grands classiques et des contemporains russes, tchèques et allemands, Glazounow, Borodine, Arensky, Tschaïkowsky, Richard Strauss, Brahms, Volkmann, Goldmark, Grieg, etc. Outre les concerts du vendredi, réservés aux abonnés riches de la Société du Museum, M. Kogel vient d'organiser une série de dix concerts populaires à prix réduits, où il exécute les mêmes programmes à peu près, avec le même orchestre. L'abonnement aux dix concerts n'est que de vingt-cinq francs. Avec les douze concerts du vendredi, cela fait vingt-deux concerts par saison. Un joli chiffre!

Il y a aussi, à Francfort, l'excellent quatuor de M. Hugo Heermann, qui donne, chaque semaine, des séances de musique de chambre très suivies et justement réputées. Enfin, les deux Conservatoires de Raff et de Scholz, qui se disputent la faveur des familles, organisent tous deux des auditions qui sont quelquefois très artistiques et très intéressantes.

On aime, du reste, beaucoup la musique à Francfort, et la riche aristocratie financière de cette place de commerce si importante n'est pas en peine, on le comprend, pour s'assurer le concours d'artistes de talent et de virtuoses illustres. L'argent reste toujours le nerf de la bonne musique, comme il est celui de la guerre. Et à Francfort, on préfère la première à la seconde, et l'on a raison.

Le hasard aimable des relations personnelles m'y a fait découvrir l'intéressante collection de curiosités musicales recueillies par M. Nicolas Mannskopf, qui, tout récemment, faisait don, à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, d'un portrait rarissime de Grétry. M. Mannskopf possède la série presque complète des effigies connues du maître liégeois, et cela en plusieurs exemplaires souvent et même certaines gravures en plusieurs états, que ne possède pas jusqu'ici le Musée Grétry, à Liége. Il y a aussi toute une série de lettres et de souvenirs d'artistes célèbres, par exemple la mèche de cheveux donnée par Beethoven à la fantasque Bettina Brentano; le manuscrit original du *Chant du combat* de Rouget de Lisle; une série de reçus signés de la Malibran, qui nous apprennent que la grande, l'incomparable artiste se contentait du modeste cachet de 200 ou de 300 francs par concert; l'engagement de la Grisi, au Théâtre-Italien à Paris, au prix de 2,000 francs par mois, en 1833; des lettres de Wagner datant de la période des folies de Vienne, adressées à une petite ballerine; des lettres de Méhul, dont une datée du 5 décembre 1813 et qui nous révèle le goût tout particulier du maître pour les fleurs :

« Il faudrait que vous puissiez concevoir le prix que j'attache aux belles tulipes, écrit-il à Datys, et le calme heureux que la culture des fleurs répand depuis quelques années sur ma vie, pour avoir une idée de ma gratitude... Ma fortune étant médiocre, je suis contraint de limiter mes désirs et de renoncer à la culture dispendieuse de fleurs étrangères, mais cette contrainte m'attache encore plus fortement aux indigènes que je puis posséder. »

Je mentionnerai enfin la partition manuscrite complète d'un grand opéra romantique en trois actes de Charles Nuitter, texte allemand de von Wolzogen, « musique de Jacques Offenbach ». L'opéra est intitulé *die Rheinnixen* (les *Nixes du Rhin*). Cet ouvrage du maître de l'opérette fut joué, le 4 février 1864, à l'Opéra-Impérial de Vienne. Mais le plus plaisant, c'est que cette partition, dont le succès fut d'ailleurs éphémère, balança dans la faveur des directeurs de l'Opéra-Impérial l'admirable partition de *Tristan et Iseult*. C'est à ces *Rheinnixen* que Wagner fait allusion dans son *Epilogischer Bericht* sur l'*Anneau du Nibelung* (*Gesammelte Schriften*, VI, 383), lorsqu'il rapporte « que la direction de l'Opéra de Vienne, à l'offre d'une nouvelle œuvre (*Tristan*), lui répondit, par écrit, qu'elle croyait avoir fait suffisamment pour le nom de Wagner, et qu'il fallait laisser la parole à un autre compositeur ». Je crois que ce détail était jusqu'ici peu connu. Ce qui n'est pas moins curieux, c'est que l'adaptateur allemand du texte de Nuitter est, si je ne me trompe, le père de Hans von Wolzogen, qui devait devenir un si fervent commentateur et ami du maître de Bayreuth!

Les quelques heures que j'ai passées dans la bibliothèque et dans l'hospitalière maison de M. Mannskopf sont parmi les plus agréables que j'aie goûtées en Allemagne.

M. Kufferath.



Chronique de la Semaine

PARIS

RÉOUVERTURE des CONCERTS-COLONNE



C'est fort probablement pour fêter la présence de G. Verdi au premier concert du Châtelet (dimanche 14 octobre), que M. E. Colonne avait inscrit sur son programme les *Impressions d'Italie* de M. G. Charpentier. Le maître italien, installé dans une loge de face, a suivi avec le plus vif intérêt l'exécution des œuvres

par l'orchestre de l'Association artistique; il paraissait prêter une oreille plus attentive à la musique qu'aux observations que lui faisait peut-être avec un peu trop d'insistance son très vénérable confrère Ambroise Thomas. Il est fort probable que c'est également à la visite de Verdi aux Concerts-Colonne qu'il faut attribuer la nombreuse et élégante chambrée que nous avons pu constater.

Au programme : la *Symphonie Fantastique*, le *Ballet de Prométhée*, le *Prélude du Déluge*, — puis, dans la deuxième partie, les *Impressions d'Italie* de M. G. Charpentier, le Prélude de *Tristan et Iseult* et la *Chevauchée des Walkyries*. Certes, nous n'avons rien à dire contre les œuvres choisies par M. Colonne pour la réouverture de ses concerts; mais ne pense-t-il pas qu'il aurait dû nous faire entendre, dès le début, une composition *inédite?* N'a-t-il pas dans ses cartons quelques jolies et intéressantes études de compositeurs français et, à défaut de celles-ci, ne pourrait-il comprendre dans son répertoire des œuvres, non encore entendues à ses concerts, les symphonies de Johannes Brahms, par exemple, les dignes sœurs des pages symphoniques de Robert Schumann?

L'orchestre de M. Colonne triomphe dans l'exécution des partitions de Berlioz; aussi la *Symphonie Fantastique*, malgré ses développements un peu trop prolongés, a-t-elle retrouvé son succès habituel. Dans la *Scène aux champs*, digne pendant de la *Symphonie pastorale*, le dialogue des deux pâtres, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, le bruit éloigné de l'orage, puis les effets de solitude ont été fort bien rendus. Dans le *Ballet de Prométhée*, qui rappelle l'époque du fameux septuor, MM. Baretti (violoncelle), Cantié (flûte), Terrier (clarinette), Hamburg (basson), et Mme Provinciali-Celmer (harpe) ont donné à leurs parties tout le charme qu'elles comportaient. Quant à M. Rémy, qui faisait sa rentrée en qualité de violon solo, il a été très justement applaudi dans le solo du Prélude du *Déluge*, qu'il a joué avec une grande distinction.

Les *Impressions d'Italie*, de M. G. Charpentier, sont inférieures, nous l'avons déjà écrit, à sa *Vie du poète;* ce n'est pas mal pour un débutant; mais l'originalité fait défaut, malgré toute la peine que le compositeur s'est donnée. Les morceaux sont beaucoup trop longs, surtout le dernier, le moins réussi des cinq, dans lequel les traits persistants et sans intérêt des violons et un solo de violoncelle, véritable paraphrase du *Carnaval de Venise*, ne rendent, selon nous, que d'une manière absolument imparfaite le texte poétique du compositeur. Une des pages que nous préférons est la seconde partie : *A la fontaine*. Ici l'auteur s'est souvenu très à propos de Schumann et, sans le copier, nous a donné une note émue : nous pouvions nous figurer cette longue théorie de jeunes filles « graves, paisibles, sans voix, sans pensées, allant, en un rythme calme et presque religieux, la cruche de bronze sur la tête, avec un balancement des hanches sous la rigidité du buste ».

Le concert se terminait par deux superbes pages de Richard Wagner : le Prélude de *Tristan et Iseult*, (troisième acte) dans lequel M. Longy a joué le solo de cor anglais, absolument en maître, et la *Chevauchée des Walkyries*.

HUGUES IMBERT.

⚜

A propos du théâtre d'application qu'il est question de créer à Paris, au Conservatoire, le *Gil Blas* nous apporte quelques renseignements assez intéressants qu'il est allé demander à M. Martinet, l'auteur du projet. Le point de départ de ce projet, c'est l'observation déjà faite maintes fois qu'au lieu de créer des artistes capables, à leur sortie, de jouer de façon brillante sur n'importe quelle scène, le Conservatoire n'est parvenu jusqu'aujourd'hui qu'à façonner d'excellents élèves, auxquels la pratique du public manque absolument.

« Je veux attacher au Conservatoire de musique et de déclamation un théâtre pratique, a dit le vieil impresario au reporter du *Gil Blas*. Les artistes ne se forment que devant le public. Aussi arrive-t-il souvent que de très bons élèves deviennent d'exécrables cabotins, et ce n'est qu'au détriment des pièces et des directeurs, la première année de l'engagement, que se forment les artistes. Mon théâtre remplira cette lacune.

» Le public, convié à des spectacles toujours renouvelés, aux programmes variés (opéra, opéra-comique, comédie, ancien et nouveau répertoire), verra se former devant lui les jeunes artistes et les suivra avec plus de plaisir dans les grands théâtres. Aussi les prix de fin d'année auront-ils une portée tout autre que celle qu'ils ont, leur distribution étant basée sur des commencements d'états de services.

» Chaque rôle sera distribué en double, en triple, et il y aura certainement une lutte pour attirer la faveur publique dont l'art profitera.

» Les frais seront réduits autant que pos-

sible : trente choristes, trente musiciens, dont un chef d'orchestre, qui, eux aussi, se formeraient sous la direction de professeurs éminents. La presque totalité des recettes sera répartie entre les élèves... »

Telle est l'idée de M. Martinet, ancien inspecteur des Beaux-Arts, directeur heureux de plusieurs scènes parisiennes et notamment du Théâtre-Lyrique qui fut brûlé sous la Commune.

A l'Opéra-Comique, on répète le *Domino noir, Haydée* et *Paul et Virginie*. Il n'est question d'aucune œuvre nouvelle. La *Femme de Claude* n'est pas encore distribuée, et *Guernica*, dont le directeur de l'Opéra-Comique ne connaît pas encore la partition, ne verra pas de si tôt le feu de la rampe, pour des raisons que nous avons exposées.

La nouvelle d'une reprise d'*Hérodiade* paraît tout à fait prématurée.

MM. Antony Mars et Edouard Noël pour les paroles, Victor Roger pour la musique, viennent de faire recevoir par M. Carvalho un acte intitulé la *Chambre bleue*.

Mlle Tiphaine, engagée par M. Carvalho, à la suite des derniers concours du Conservatoire, étudie en ce moment le rôle de Caroline du *Toréador* d'Adolphe Adam.



M. J. Audan, le distingué professeur de chant, a repris ses cours et leçons de chant à son nouveau domicile, 1, place Wagram (à l'entresol), ainsi que les cours et leçons de solfège (théorie, dictée, lecture des clés, etc.). Piano et harmonie professés par Mlles Marie-Louise et Marguerite Audan.



Les lauriers de M. Antonin Proust empêchent de dormir M. L. Carvalho. On dit que le directeur de l'Opéra-Comique entrerait comme rédacteur au «*Matin*» et qu'il y rédigerait une chronique où seraient narrés ses souvenirs de théâtre.



M. Théodore Dubois a terminé à Rosnay, près Reims, la partition de *Xavière*, dont le livret a été tiré par M. L. Gallet de l'idylle charmante de M. F. Fabre. L'orchestration seule reste à terminer. L'œuvre, qui est en trois actes, pourrait être représentée à l'Opéra Comique dans les derniers jours de l'année 1894.



BRUXELLES

Au théâtre de la Monnaie, *Samson et Dalila* est annoncé pour jeudi prochain, 25 octobre. M. Saint-Saëns, qui est à Bruxelles depuis lundi dernier, a dirigé les dernières répétitions. Des deux principaux rôles, celui de Samson sera tenu par M. Cossira, celui de Dalila par Mlle Armand.

Aussitôt après *Samson*, aura lieu la reprise du *Barbier de Séville* pour le second début, si l'on peut ainsi parler, de Mlle Merey.

Enfin, l'on prépare une reprise de *Philémon et Baucis* pour Mlle Simonet.

La prochaine nouveauté sera la *Navarraise* de M. Massenet, qui est déjà à l'étude. Le principal rôle de cette œuvre sera joué par Mlle Leblanc, de l'Opéra-Comique.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — *Czar et Charpentier*, au Théâtre-Lyrique flamand. — La première représentation de l'opéra comique de Lortzing a obtenu un joli succès, dû principalement à une interprétation soignée. Non pas que nous méprisions la muse légère de l'auteur; si l'œuvre n'a pas des tendances artistiques très élevées, elle est pourtant bien écrite. Les chœurs sont brillants et le sextuor du deuxième acte est vraiment bien conçu.

Il était surtout intéressant de voir nos jeunes artistes se produire dans une œuvre de caractère moins dramatique et où leur talent de comédiens pouvait se mouvoir plus à l'aise.

M. Tokkie, sous les traits de Van Belt, le bourgmestre de Saardam, a étonné tout le monde par sa mimique enjouée; sa belle voix de basse qui, dans les rôles dramatiques, péchait souvent par la dureté, s'est admirablement pliée à ce nouveau genre. M. Tokkie sera désormais une excellente acquisition sur le terrain de l'opéra comique.

Nous pouvons en dire autant de M. Berkmanns, dont la voix claire et un peu blanche convenait peu pour le rôle d'Erik du *Vaisseau-Fantôme*. Dans l'opéra qui nous occupe, l'artiste a chanté avec beaucoup de talent le rôle de l'ambassadeur de France. Au deuxième acte, sa jolie romance a été très applaudie et on a généralement remarqué la souplesse de sa voix dans les passages difficiles du sextuor. M. Derickx est un comédien expérimenté; sa personnification du jeune russe Ivanow est très réussie. La voix n'est pas mauvaise, mais le côté musical nous paraît faire défaut. Nous regrettons de devoir le dire, c'est bien à lui qu'il faut attribuer les petites défaillances survenues dans le sextuor.

M. Baets a eu de bons moments, quoique cet excellent artiste ne fût pas très en voix au début de la soirée. Du reste, le rôle de Pierre le Grand n'est point parmi les meilleurs de la pièce et n'offre guère de ressources à l'artiste. M. Baets a détaillé avec beaucoup de finesse les jolis couplets du troisième acte.

Mlle Saphir a été très applaudie dans le rôle de Marie. La jeune cantatrice a beaucoup gagné depuis l'an dernier, et complète d'une façon satisfaisante la troupe d'opéra comique.

Les affiches nous font espérer sous peu *Berglist,* le drame lyrique de Grieg, ainsi que le charmant opéra de Kreutzer : *Une Nuit à Grenade.*

A l'Exposition, nous avons eu quelques auditions de piano : chez Blüthner, Mlle R. Hoffmann s'est fait entendre avec succès. Mme Leytens Vanden Bergh, de retour d'Allemagne, a joué chez Pleyel, se faisant applaudir dans un morceau de Moskowsky, *Etincelle,* et des œuvres de Liszt et Mendelssohn. Mlle L. Parcus, dont le toucher élégant est très apprécié, a donné une audition chez Herz; au programme : la *Ballade* de Grieg, *Polonaise* de Liszt et des morceaux de A. Dupont.

On parle sérieusement de deux concerts belges qui auraient lieu le 24 et le 29 de ce mois. La commission de fêtes voudrait, paraît-il, inviter les compositeurs à venir diriger leurs œuvres.

A. W.



DRESDE. — Les pasquins se sont donné le mot. A son tour, Lilli Lehmann est vilipendée. Un Gauthier-Garguille s'est rencontré en la personne ancestrale d'un aristarque saxon, pour reprocher à l'éminente interprète de Schubert son incompréhension du *Roi des Aulnes.* La galerie, qui s'en égaie d'avance, ne désespère pas d'entendre le porteférule exécuter le fameux *Lied* à sa manière, c'est-à-dire *clas-si-que-ment.* On voit qu'à l'instar de son confrère, si étonnamment parisien, le journaliste allemand est né coiffé du bonnet rose. Quel dommage que d'aussi spirituelles gentillesses soient dédaignées par les connaisseurs! Pour chacun, Lilli Lehmann demeure l'artiste de haut vol, dont la noblesse d'attitude, de conception et d'exécution console du cabotinage lyrique et du reportage d'hippodrome.

A propos des conservatoires, on pourrait signaler l'influence néfaste de leur enseignement sur le caractère des élèves du sexe féminin. Sans nier les exceptions, il est à remarquer que les natures les plus sérieuses ou les plus aimables y perdent rapidement leurs qualités. Une brutalité d'allures, une sécheresse de parole, un égoïsme cynique apparaissent chez les premières. Pour les autres, c'est la frivolité irrémédiable, l'impuissance définitive d'étudier avec persévérance, un demi-savoir, fait de lectures hâtives, de bribes pédantesques débitées par les forts en thèmes.

Fraîchement sortie du Conservatoire de Dresde, Mlle Wedekind s'essaie dans tous les genres. Par la retraite de Mme Schuch, elle a hérité des *Pagliacci,* mais ne fait pas oublier sa devancière. Animée d'un beau zèle, la jeune cantatrice se lance dans le dramatique; mais il se pourrait que le public ne la suivît pas dans cette voie-là.

Deux nouveaux opéras, trois actes en tout, du compositeur Grammann, *Ingrid*, *Irrlicht*, interprétés par nos meilleurs artistes ont vu le feu de la rampe la semaine dernière. Sous peu, *Falstaff*, puis *Hænsel et Gretel.*

Pour son concert d'adieu, Mme Camil a composé un magnifique programme. *Pagliacci, Traviata, Faust* en feront les frais. La sympathique, mais craintive artiste est engagée pour cinq ans à Budapest, où son talent sera sans doute apprécié.

Les conférenciers ne se découragent pas. Un ex-acteur du Hoftheater, M. Drach, nous a gratifiés d'une lecture de deux heures, où la monotonie le disputait à l'affectation. Qui soutenait que les acteurs lisent très mal? L'impression soporifique a été atténuée par les excentricités d'outre-Manche d'une troupe féminine qui avait oublié la signification du mot « cant ». Aux séances en français annoncées par un agrégé de passage à Dresde, la tenue du public était du moins convenable. Le « lecturer », d'origine anglaise, s'exprime volontiers en allemand. Il en résulte, pour la prononciation française, des altérations qui n'ont pas échappé aux professeurs dresdois. Ce n'est pas, affirmaient-ils, l'acoustique de la salle qui laisse à désirer, mais la faiblesse de la voix et l'uniformité de la parole. De vieilles pièces aussi connues à Dresde qu'à Paris, superficiellement commentées et coupées sans art par des citations tronquées... Maigre régal!

ALTON.



LIÉGE. — Après le long silence qui succède aux concours du Conservatoire, voici qu'enfin les projets artistiques caressés pour la saison qui s'ouvre se dessinent et prennent forme.

M. Th. Radoux, dans un de ses concerts du Conservatoire, nous promet l'épisode dernier du *Crépuscule des dieux* de R. Wagner. La grande scène de la mort de Brunnhilde sur le bûcher serait confiée à Mlle Ternina, la jeune artiste qui a montré de si brillantes qualités dramatiques dans le dernier cycle des représentations wagnériennes à Munich.

La troisième symphonie de Beethoven (*Héroïque*), à côté d'autres pièces orchestrales, nous ramènerait dans le domaine purement classique instrumental.

La *Damnation de Faust* de Berlioz occuperait une soirée romantique.

Aux quatre auditions du dimanche après-midi seraient inscrits : Beethoven et Haydn, pour deux auditions; les Russes et certains auteurs du XVIIe siècle, pour les deux dernières.

Les Nouveaux Concerts paraissent aussi résolus à ne pas s'endormir sur leurs lauriers. M. Sylvain Dupuis a déjà entrepris les études vocales de la périlleuse *Messe en ré* de Beethoven. Secondé par les chanteurs aguerris de la Légia, entouré d'un contingent de dames amateurs dévouées, des artistes habiles et confiants de son orchestre, la tentative hardie de Sylvain Dupuis, qui ne connaît que des victoires, est appelée à une victoire nouvelle.

Avec non moins de résolution, M. Delsemme, le sympathique directeur des Disciples de Grétry,

s'attaque au grandiose *Magnificat* de J.-S. Bach, complètement ignoré ici. Ce sera, pour les auditeurs de nos concerts, une révélation.

Le quatuor fondé par M. Geminich, entièrement renouvelé, reprendra ses instructives et intéressantes séances au cours de l'hiver. A côté de Geminich, s'essayeront les lauréats de notre Conservatoire : MM. Robert, deuxième violon; Gillard, violoncelliste; Englebert, altiste. S'adjoindront à ceux-ci : le ténor Demest, le baryton Henrotte et le professeur Haseneier, l'extraordinaire virtuose clarinettiste. M. César Thomson a promis sa participation à la dernière séance; c'est là un précieux encouragement pour le quatuor liégeois. Seront exécutées les œuvres suivantes : XVe quatuor de Beethoven, quatuor de Stanford, quatuor de Tschaïkowsky, quintette avec clarinette de Brahms, quintette avec deux altos de Brahms, trio divertimento pour cordes, de Mozart.

Il faut signaler la fondation d'un second quatuor, composé également de lauréats du Conservatoire : MM. L. Charlier, violoniste; J. Harzé, violoniste; Falla, violoncelliste; Léop. Herremans, altiste, qui se produiraient dans quatre soirées consacrées aux classiques proprement dits et aux principaux auteurs contemporains allemands, français et russes.

Un seul élève formé par M. E. Radoux a affronté, cette année, les redoutables épreuves de la fugue et du contrepoint. C'est le jeune Léon Henry, qui enlève le prix par acclamation, avec un travail remarquable de tous points, dit-on. C'est cet excellent musicien qui, déjà, avait produit une vive sensation, comme pianiste, aux derniers concours, et avait obtenu une médaille décernée par acclamation. A. B. O.

LONDRES. — Au Saint-James, Franz Rummel nous a donné, mercredi, un récital qui lui a valu un très grand succès. Au programme, trois concertos d'auteurs bien différents : le quatrième en *sol* majeur op. 58 de Beethoven, celui de Schumann en *la* mineur op. 54, enfin celui de Saint-Saëns en *sol* mineur op. 22.

Ecrites à des époques suffisamment distantes, chacune de ces œuvres avait un caractère bien différent M. Rummel s'est joué des difficultés sans efforts apparents. Son jeu coloré est d'un mécanisme irréprochable. Peut-être traite-t-il un peu à la légère certains mouvements qui doivent être rigoureusement observés. Le tempérament n'exclut pas la mesure. En somme, succès.

Samedi, matinée interminable au Queen's Hall, donnée par M. Notcutt. Public accouru en foule, attiré en partie par la présence de S. A. la duchesse de Teck. A côté de débutants, quelques artistes connus, Mmes Fanny Davies, Palliser, Trebelli, MM. Andrew Black, Ben Davies, Eugène Oudin. Concert long, long, interminable et franchement ennuyeux. Quatre heures de musique! M. Notcutt ne m'y prendra plus!... A. L.



SAINT-PÉTERSBOURG. — Hier dimanche, a eu lieu, à Zelazowa-Wola, un petit village aux environs de Varsovie, l'inauguration du monument de Chopin, érigé par les soins de la Société musicale de l'ancienne capitale de la Pologne. Ce n'est qu'un petit obélisque orné d'un bas-relief à l'effigie du maître. Chopin aurait mérité mieux sans doute, étant non seulement l'un des compositeurs les plus inspirés du siècle, mais encore un initiateur dans le domaine musical. La tendance nationaliste a été l'une des conquêtes du XIXe siècle, et Chopin est incontestablement l'un des maîtres qui ont le mieux réalisé cette tendance, non seulement par l'emploi et l'harmonisation des thèmes populaires de son pays, mais, ce qui est plus important, par l'évocation du génie national, du caractère, voire de l'histoire de son peuple. La sonate en *si* bémol mineur n'est-elle pas tout un poème épique, comme le sont quelques-unes de ses polonaises et mazurkas? C'est en restant dans les limites de l'expression purement musicale qu'il a pu exprimer tout le passé, les joies et les peines de son peuple, mieux que ne l'aurait pu faire aucune musique à programme. Quel sens clair et profond à la fois se dégage d'un grand nombre de ses morceaux d'un caractère plus intime et qui lui ont valu le surnom de « poète du piano »!

Cet instrument aussi lui doit, en grande partie, sa prodigieuse divulgation. Les virtuoses tels que Liszt et Rubinstein y ont contribué, sans doute, en première ligne, mais c'est en jouant Chopin surtout qu'ils ont séduit et enivré les âmes sensibles, celles qui possèdent l'enthousiasme communicatif.

Chopin, qui, au Père-Lachaise, à Paris, a reposé auprès de Bellini jusqu'au moment où les restes de celui-ci ont été transportés à Catane, sa patrie, a, comme inspiration, beaucoup de parenté avec le chantre de la *Norma* et de la *Somnambule;* seulement, à la séduction mélodique de celui-ci il joignait une richesse harmonique et une variété de formes qui étaient absolument inconnues au compositeur sicilien.

Si le comité chargé d'ériger un monument à Chopin avait ouvert une souscription universelle, il est certain que les offrandes seraient venues de tous les pays du monde civilisé, et l'on aurait pu élever au grand musicien un monument digne de sa gloire. Le centenaire de sa naissance aura lieu dans quinze ans. On a le temps, on le voit, de se préparer dignement à sa célébration et de réparer la faute qui vient d'être commise. Le monument de Zelazowa-Wola n'en est pas moins un témoignage touchant de l'amour des compatriotes du maître.

La Société musicale russe prépare une saison musicale intéressante, qui s'ouvrira le 15 octobre. A cette première soirée, on exécutera le *Paradis et la Péri* de Schumann, dirigé par M. Krouschevsky. Les autres neuf concerts, fixés aux 22 octobre, 12, 19 et 26 novembre, 10 et 17 décembre, 7, 21 et 28 janvier, seront conduits par MM. Auer et Napravnik, ainsi que par MM. Safonow et Vinogradsky, les habiles chefs d'orchestre des sections de la même Société à Moscou et à Kiew.

Parmi les œuvres annoncées figurent des poèmes symphoniques de César Frank et de M. Napravnik, des *Suites* de ce dernier compositeur, de MM. Saint-Saëns et Kazatchenko, une ouverture de M. Arensky, le *Carnaval des artistes norvégiens*, et la deuxième symphonie de M. Svendsen. Les autres symphonies seront: la troisième de Haydn, la quatrième de Beethoven, la troisième de Rubinstein et la deuxième de Tschaïkowsky, sans compter la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

On entendra aussi beaucoup de Wagner, pour l'interprétation des œuvres duquel on a engagé M. Scheidemantl, de Dresde. Citons notamment des fragments tirés des *Meistersinger*, de *Tristan et Iseult* et de *Parsifal*.

A Moscou aussi, les concerts symphoniques de la même Société seront dirigés par plusieurs chefs d'orchestre — dix par M. Safonow, et deux autres, pendant que celui-ci ira à Prague diriger un ou deux concerts, par MM. Mottl et Nikisch.

P. V.



VERVIERS. — Premier concert de l'Harmonie, 17 octobre. — Un concert qui révèle l'état des choses musicales dans une ville : trois solistes et trois morceaux d'orchestre, — le grand public et la petite classe des lettrés de l'art, soutenus par le talent et l'inépuisable volonté du directeur de l'Ecole de musique, M. Kéfer. Pour l'orchestre, l'ouverture des *Francs Juges*, le *Printemps* (Grieg) et des parties de l'*Arlésienne*. Les qualités d'exécution sont celles de beaucoup d'orchestres d'Outre-Rhin : absorption dans la pensée du chef, qui inspire tous les exécutants, et de là unité complète de l'interprétation. La valeur des éléments isolés se décuple dans cette discipline bienfaisante. — M. Guidé a fait entendre son excellent hautbois dans un fastidieux solo de concert de Vogt. J'ai dû quitter la séance avant *Idylle* et *A travers champs* de J. Jacob (sous la direction de l'auteur), qui eussent été sans doute de plus d'intérêt. M. Henrotte (de Liége) remplaçait au pied levé M. Demest, empêché. Il s'en est tiré fort à son honneur; mais le remplacement de la *Procession* de Franck par un air de *Giralda* a, certes, été regretté par la petite partie du public dont je parlais tantôt. Mlle Margerie, dans les variations de Proch, s'est montrée bonne chanteuse légère ; voix bien travaillée et jolie, faite pour chanter ramages et bocages.

Dr. D. D.

NOUVELLES DIVERSES

Ainsi que nous l'avons déjà dit, il est tout à fait décidé que la Tétralogie complète sera représentée au cours de la saison de 1896 sur la scène du théâtre de Bayreuth. Le *Journal des Débats* annonce, à ce propos, que Mme Cosima Wagner a, dès à présent, engagé MM. Jean et Edouard de Reszké pour ces représentations. Malgré les plaintes qui s'étaient élevées au sujet d'engagements d'artistes habitués au répertoire français, la veuve du maître a été obligée de prendre cette détermination en présence de la pénurie absolue de chanteurs allemands.

Les frères de Reszké se perfectionnent en ce moment dans la langue allemande, qu'ils ne parlaient jusqu'à présent qu'avec difficulté.

Ajoutons que Brunnhilde, ce sera plus que probablement Mme Sucher. Le chef d'orchestre n'est pas encore désigné. Mais ce sera très vraisemblablement Hans Richter, qui fut le collaborateur artistique de Wagner en 1876.

M. J. Hollmann, le célèbre violoncelliste néerlandais, fait en ce moment une tournée de concerts en Angleterre, en compagnie de Miss Tudichum, élève de Mme Viardot. La jeune et charmante cantatrice obtient de très vifs succès dans la *Chanson d'amour* de M. Hollmann, qu'elle chante tous les soirs.

M. Louis Nicole vient de publier dans l'*Avenir Musical* de Genève la conférence sur la musique grecque dont il avait accompagné la première exécution, à Athènes, de l'*Hymne à Apollon* retrouvée l'année dernière à Delphes. Cette conférence est accompagnée d'un tableau synoptique des signes d'Alipius qui a donné la clef de la notation musicale des anciens Grecs. Ce tableau est, croyons-nous, appelé à rendre de grands services et simplifiera singulièrement la tâche des traducteurs des tables de marbre nouvellement découvertes à Delphes.

Le jubilé de Johann Strauss, à Vienne, a pris des proportions épiques. Après une manifestation enthousiaste au théâtre *An der Wien* qui donnait en même temps la première de sa nouvelle opérette, *Jabuka*, Strauss a été ovationné comme jamais peut-être artiste ne l'a été. Le lendemain, à l'Opéra impérial, on a joué à son intention un ballet, représentant les diverses localités de Vienne où Strauss avait dirigé son orchestre. Le jubilaire assistait au spectacle dans une loge en compagnie de sa femme et de sa fille. Là aussi, où était réuni tout Vienne, comme au théâtre *An der Wien*, les airs si connus du beau *Danube bleu*, etc., ont électrisé le public; on voyait le grave ministre comte Kalnoky applaudir avec

frénésie tout comme les gens de la galerie. Force a été au jubilaire de paraître devant la rampe pour recevoir les ovations enthousiastes du public, qui l'a couvert littéralement d'une montagne de couronnes et de fleurs.

Une députation est même venue d'Amérique pour lui remettre une statuette en argent, représentant l'*Apollon victorieux!* Parmi les offrandes, la plus originale est celle d'un Hongrois qui envoie dans un grand bahut, orné de peintures tirées des différentes scènes des opéras de Strauss, des échantillons des produits du sol hongrois, vins de Tokay, liqueurs, paprika, saucisses, etc. La commune de Vienne a envoyé aussi une députation au jubilaire pour le féliciter au nom de la ville. Si Vienne peut être fière de compter Strauss au nombre de ses citoyens, celui-ci de son côté peut être satisfait de voir de quelle popularité il jouit dans sa ville natale.

BIBLIOGRAPHIE

M. Sidney Van Tyn, professeur de piano au Conservatoire de Liége, vient de publier chez Muraille un recueil d'études pour la main gauche. Bien écrites, bien doigtées et d'une ligne mélodique intéressante, ces études ne peuvent manquer de prendre place parmi les ouvrages d'enseignement les plus appréciés de la technique pianistique. E. C.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA. — Du 14 au 22 octobre : Hænsel et Gretel et Puppenfee. Hænsel et Gretel et les Saisons. Lohengrin. Mara et Hænsel et Gretel. Djamilé et Hænsel et Gretel. Freyschütz Le Prophète. Concert de la Chapelle royale.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE.—Du 14 au 21 octobre : Orphée et Farfalla. Mireille. Relache. Faust. Werther. La Traviata. Relâche. Werther.

Jeudi 25 : Première de Samson et Dalila.

ALCAZAR ROYAL. — Spectacle-concert.

EMPIRE-PALACE — Spectacle-concert.

Dresde

OPÉRA — Du 14 octobre au 21 : Mignon. Tannhæuser. La Poupée de Nuremberg. Das Irrlicht. La Fille du Régiment. Freyschütz. Pagliacci. Puppenfee.

Paris

OPÉRA. — Du 15 au 22 octobre : Othello. Salammbô.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 15 au 22 octobre : Mireille. Cavalleria Rusticana. Falstaff. Carmen. Mignon.

CONCERTS-LAMOUREUX. — Dimanche 21 octobre, à 2 h. 1/2. Symphonie en sol majeur, nº 11 (J. Haydn); Fantaisie symphonique, première audition (C. Chevillard); Pallas-Athéné, hymne, première audition, chanté par Mlle L. Bréval (C. Saint-Saëns); Fantaisie pour piano et orchestre, exécutée par M. I. Philipp. Air d'Obéron, chanté par Mlle L. Bréval (Weber); deux Danses hongroises (Brahms).

CONCERTS-COLONNE. — Dimanche 21 octobre, à 2 h. 1/4 très précises, avec le concours de M. Sarasate. Première partie : Symphonie fantastique (H. Berlioz); Suite écossaise, première audition, M. Sarasate (Mackenzie). Deuxième partie : Scènes Alsaciennes, septième suite d'orchestre (Massenet); Introduction et rondo capriccioso, M. Sarasate (C. Saint-Saëns); Lohengrin (R. Wagner).

Marseille

ASSOCIATION ARTISTIQUE DE MARSEILLE. — Programme du concert du 21 octobre, sous la direction de M. Jules Lecocq : Ouverture de Fidelio (nº 1), en mi majeur, de Beethoven. Sarabande et Rigaudon, op. 93 de Saint-Saëns. Fête polonaise, tirée du « Roi malgré lui », de Chabrier. Réformation-Symphonie, op. 107 de Mendelssohn. Prélude de Lohengrin de Richard Wagner. Marche troyenne, de l'opéra les Troyens à Carthage, de Berlioz.

Vienne

Opéra. — Du 16 au 22 octobre : Gotterdæmmerung. L'Ami Fritz et Cavalleria rusticana. I Pagliacci et la Noce chez le coiffeur. Le Vaisseau-Fantôme. Autour de Vienne. La Traviata. Le Baiser et Mara.

An der Wien. — Du 14 au 22 octobre : Jakuba et Simplicius.

SALLE DE LA SOCIÉTÉ ROYALE « LA GRANDE-HARMONIE », RUE DE LA MADELEINE

TROIS CONCERTS CLASSIQUES

ORGANISÉS PAR

SCHOTT FRÈRES, éditeurs, 82, Montagne de la Cour

Ces Séances Musicales, au nombre de trois, se donneront, comme de coutume, dans la Salle de la Société Royale « La Grande-Harmonie », rue de la Madeleine, aux dates suivantes :

PREMIÈRE SÉANCE, jeudi, 8 novembre 1894, à 8 heures du soir, avec le concours du célèbre **Quatuor à archets** de Francfort, composé de

MM. **Hugo Heermann** (violon I) | MM. **Naret Koning** (alto)
F. Bassermann (violon II) | **Hugo Becker** (violoncelle)

DEUXIÈME SÉANCE, samedi, 24 novembre, à 8 heures du soir, avec le concours de
Mlle **Clotilde Kleeberg**, pianiste,
et du trio vocal des Dames hollandaises
(**Annette de Jong, Anna Corver et Marie Snyders**).

TROISIÈME SÉANCE, samedi, 15 décembre, à 8 heures du soir, avec le concours de
MM. **Eug. d'Albert**, pianiste et
Ed. Jacobs, violoncelliste, professeur au Conservatoire royal.

Les souscriptions aux trois Concerts seront reçues dès ce jour dans nos Magasins, Montagne de la Cour, 82, aux conditions suivantes :

PRIX DES PLACES POUR L'ABONNEMENT DES TROIS CONCERTS :

Places numérotées (nef centrale)	fr. 18 —	Places non numérotées (fond de la salle)	fr. 12 —
Galeries numérotées et estrade	» 18 —	Galeries de côté (non numérotées)	» 7 50

PRIX DES PLACES POUR CHAQUE CONCERT :

Places numérotées (nef centrale)	fr. 7 —	Places non numérotées (fond de la salle)	fr. 4 —
Galeries numérotées et estrade	» 7 —	Galeries de côté (non numérotées)	» 3 —

Paris, ALPHONSE LEDUC, Editeur, 3, rue de Grammont.

ÉCOLE MODERNE DU PIANISTE

		Prix Net fr.
BERNARD RIE.	Op. 32. Exercices des cinq doigts	4 »
—	Op. 33. Le Début, 25 études faciles	4 »
—	Op. 35. Le Progrès, 25 études préparatoires	5 »
—	Op. 36. L'Indépendance des doigts, 25 études pour délier les doigts	6 »
—	Op. 39. Exercices journaliers	5 »
CH. DE BERIOT.	La Lecture au piano, 1er volume : 86 exercices	5 »
—	La Lecture au piano, 2e volume : 76 exercices	5 »
H. RAVINA.	Op. 50. Etudes harmonieuses	6 65
—	Op. 60. Etudes mignonnes	6 65

J. ARNOUD

CENT LEÇONS DE SOLFÈGE A DEUX VOIX ÉGALES

Sans accompagnement	1 25
Les *mêmes* avec accompagnement	7 »

J. ARNOUD

1,600 EXERCICES GRADUÉS DE LECTURE ET DE DICTÉES MUSICALES

A l'usage des écoles normales, écoles municipales, cours d'adultes

1re partie, 1000 Exercices	1 50
2e » 600 Exercices	1 50

L'ART DE TRAVAILLER LES ÉTUDES DE KREUTZER

412 Exemples de doigtés et de coups d'archet, recueillis d'après les notes de

L. MASSART

Professeur au Conservatoire National de Musique

Prix net . . . . . 1 fr.

E. DURAND

EX-PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

Traité complet d'harmonie : Partie de l'élève, 1er volume	25 »
Réalisations des leçons d'harmonie : Partie du professeur, 2e volume	12 »
Traité d'accompagnement pratique au piano	18 »

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 28 Octobre 1894 — NUMÉRO 44

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborought street; Schott et Co, Regent street, 157-159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich : Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 44. 28 Octobre 1894.



MÉTRONOMIE EXPÉRIMEMTALE

ÉTUDE SUR LES MOUVEMENTS
constatés dans
QUELQUES EXÉCUTIONS MUSICALES
EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE



Nous commençons aujourd'hui la publication des très curieuses observations de métronomie musicale recueillies par MM. H. Alvin et R. Prieur au cours d'un grand nombre d'expériences et dont l'ensemble constitue un travail d'une nouveauté absolue, d'une portée esthétique inappréciable. Les auteurs ont bien voulu réserver au *Guide musical* la primeur de quelques-uns des plus importants chapitres de leur livre actuellement sous presse. Afin de permettre à nos lecteurs d'embrasser l'ensemble de leur travail, nous reproduisons ici la table des matières du volume; elle permettra d'apprécier l'intérêt et la variété des expériences métronomiques de MM. H. Alvin et R. Prieur.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

Malgré la diversité des formes de l'art, il y a deux éléments essentiels qui ne sauraient manquer dans l'œuvre esthétique : l'ordre et la proportion. Tout artiste choisissant librement son sujet en définit les limites, et, dans le cadre vaste ou restreint qu'il s'est tracé, rassemble, ordonne et proportionne les matériaux qui serviront à traduire sa pensée. Quels que soient ces moyens sensibles d'expression, lignes, surfaces, reliefs ou couleurs dans les arts du dessin, sons successifs ou simultanés, de hauteur, d'intensité et de timbre variables dans l'art musical, leur édifice doit être ordonné dans l'espace ou dans le temps. Son eurythmie, dans la partie purement physique ou mécanique

des moyens d'expression, se prête à la mesure et l'on a pu y découvrir des lois.

A ce point de vue, l'étendue et la durée jouent respectivement dans les arts du dessin et dans l'art musical des rôles comparables. On a dit, non sans raison, que les mesures de l'étendue et de la durée, dès que le sentiment les anime, conduisent aux deux grands arts de l'Architecture et de la Musique; et que si l'architecture est la musique de l'étendue, inversement la musique est l'architecture des sons et de la durée.

Mais si la genèse de l'œuvre d'art en musique, en architecture, en sculpture est soumise à des lois analogues, il n'en est plus de même pour les moyens d'expression qui diffèrent totalement.

Un monument, un tableau, un buste auxquels l'artiste a mis la dernière main n'ont plus besoin d'auxiliaire pour agir sur l'esprit de celui qui les contemple : ils se suffisent à eux-mêmes, et, tant qu'ils ne seront par altérés ou détruits, ils donneront fidèlement de la pensée du créateur l'expression même qu'il a voulue.

Il en est autrement pour le compositeur, qui ne peut trouver pour son idée la forme immédiatement vivante sous laquelle l'auditeur devra la saisir, car il est contraint de la traduire tout d'abord dans une écriture conventionnelle et malheureusement peu précise. Sans doute, il réglera la série des successions mélodiques, les concomitances harmoniques de ses matériaux sonores; il dessinera les contours généraux et les détails; il assignera sa couleur à chacune des parties par la distribution précise des timbres et l'indication du sentiment général qui doit présider à l'exécution. Mais il reculera devant la complication énorme qu'entraînerait la notation exacte du mouvement pour chaque groupe de mesures correspondant à une idée distincte ou à une nuance différente de la même idée. Il se bornera le plus souvent à de rares indications, verbales ou chiffrées, sur les vitesses des successions sonores.

C'est ce symbole imparfait, cette incomplète traduction de la pensée de l'auteur, que l'interprète doit traduire à son tour pour rendre sensible l'œuvre d'art elle-même. Combien d'infidélités à craindre dans cette double traduction! L'œuvre du peintre, du sculpteur se passe d'intermédiaire; elle parle elle-même et parlera toujours le même langage. Celui de l'œuvre musicale paraît subordonné aux fluctuations d'un perpétuel devenir, car l'exécution introduit un élément parfois perturbateur : à savoir l'interprète même. Ainsi, pour les arts plastiques, l'ordonnance dans l'espace, une fois fixée, se maintiendra sans peine, tandis que la musique, qui ordonne dans le temps les phénomènes sonores, ne saurait prétendre à la même rigueur.

Signalons une autre différence non moins importante. L'exacte et scrupuleuse réduction d'une statue, la copie à échelle différente d'un tableau, d'un monument, n'éveilleront peut-être pas chez le spectateur des émotions de nature et d'intensité comparables à celles que provoquerait l'original lui-même; mais on ne songera point, par exemple, à traiter de caricature une réduction au cinquantième de l'Apollon du Belvédère ou du Parthénon. Or, les durées ne se prêtent pas en musique aux variations d'échelles que peuvent subir les distances et les surfaces. Le respect absolu de ces durées est un élément esthétique d'ordre capital : c'est un fait d'expérience courante que les impressions provoquées à l'audition ont pour facteur essentiel l'observation stricte des rythmes et des mouvements. Une exécution à mouvements serrés ou élargis ne ressemble pas à l'exécution normale comme la réduction ou l'amplification d'un tableau ou d'une statue ressemble à l'original : elle éveille, au contraire, des impressions différentes, parfois des impressions inverses, si les altérations des mouvements sont importantes. C'est une véritable anamorphose rythmique. Que penser d'une exécution où la Cavatine du XIIIe quatuor à cordes de Beethoven serait jouée prestissimo? Elle en donnerait non point une copie (un tel mot serait ici un non-sens), pas même une réduction, mais une caricature.

Ainsi, pour produire l'effet voulu par l'auteur, l'exécution d'une œuvre musicale doit être comprise entre des limites déterminées et fort étroites. Il serait, par contre,

inexact de dire que l'effet sera sensiblement altéré si les mouvements généraux ou locaux ne sont pas reproduits avec une rigueur absolument mathématique. Nos sens sont incapables, en effet, d'apprécier les différences au delà d'un certain degré de petitesse; deux mouvements, acoustiquement équivalents au point de vue des impressions produites, pourront n'être pas rigoureusement égaux. Mais, comme nous le verrons par la suite, on ne relève que de très légères différences chez les artistes qui ont un bon sentiment du rythme et de la mesure.

L'indication et la réalisation des mouvements convenables ont donc toutes deux une importance de premier ordre, résultant à la fois de l'essence même des matériaux mis en œuvre et des conditions pratiques auxquelles la création et l'interprétation de l'œuvre sont subordonnées. Aussi cette importance n'a-t-elle échappé ni aux théoriciens ni aux compositeurs. On s'est efforcé, par des moyens divers, de définir et d'assurer la reproduction correcte des mouvements d'ensemble et de détail. On a généralement emprunté à la langue italienne des mots qui ont pour fonction de donner une idée du mouvement. Mais cette idée n'est pas précise; s'il est facile d'établir les différences entre un *presto*, un *moderato* et un *lento*, la terminologie usuelle est impuissante d'abord à fixer les valeurs absolues correspondantes, ensuite à établir un ordre invariable dans les nuances intermédiaires. Ce qui rend cette terminologie plus vicieuse et plus incertaine encore, c'est qu'en raison du choix des termes, elle mélange deux ordres d'indications tout différents : l'ordre de la vitesse et du mouvement proprement dits (*presto, moderato, lento*), et l'ordre dynamique, affectif, passionnel (*allegro, maëstoso, appassionato*, etc.). Il y a là une cause d'incertitude, de confusion et d'erreurs non seulement pour les exécutants, mais pour le compositeur lui-même. On connaît l'incident relatif au douzième quatuor, op. 127, de Beethoven. Dans ce quatuor, le maître avait écrit en un endroit : *andante*. A l'exécution devant lui par le célèbre Bœhm, qui pensait obtenir un effet plus considérable en continuant le mouvement précédent, Beethoven se leva et, prenant un crayon, il effaça sur les quatre parties le mot *andante;* et, après avoir serré la main à chacun des exécutants, il leur dit : Merci! (1) Il est bien permis de penser que Beethoven avait été victime d'une terminologie vicieuse plutôt que coupable d'une fausse appréciation sur le degré du mouvement.

Le vague de cette terminologie résulte d'ailleurs, en pratique, des discordances entre les estimations d'un même terme par les compositeurs, et surtout d'un même terme par le même compositeur dans ses œuvres différentes.

Il semblait que l'invention du métronome, permettant de mesurer, de chiffrer et de reproduire avec exactitude les vitesses attribuées à l'œuvre musicale, dût faire table rase des désignations vagues ou impropres usitées auparavant. Mais il n'en a rien été, ou presque rien. Quelques compositeurs seulement ont muni leurs œuvres d'indications métronomiques; d'autres, après avoir adopté ces indications, les ont abandonnées ou condamnées dans la pratique comme insuffisantes ou trompeuses.

Cependant le métronome avait été accueilli avec faveur. Weber reconnaissait son utilité pour garantir de fautes grossières. Beethoven lui rendit justice, mais renonça plus tard à son emploi; Wagner fit de même.

Il est intéressant de rechercher quels sont les motifs pour lesquels les compositeurs ont ainsi réduit ou relégué au second plan l'usage des indications métronomiques qui, a priori, paraissaient si favorables à l'interprétation correcte de leurs œuvres.

Pour ne pas multiplier inutilement les exemples, nous choisirons les deux plus remarquables : celui de Beethoven et celui de Wagner.

Déterminons tout d'abord les services que peuvent rendre les indications métronomiques pour traduire, à l'exécution, la pensée de l'auteur. Elles sont susceptibles de caractériser les mouvements généraux pour les morceaux dont l'allure doit rester

(1) Mathis Lussy, *Traité d'expression musicale.*

à peu près uniforme; de fixer, à chaque changement important d'allure, la relation entre les vitesses antécédente et suivante. Mais, à moins de compliquer énormément l'écriture, à moins de hérisser la partition d'une accumulation de chiffres pratiquement illisibles, elles ne sauraient représenter mesure par mesure, note par note, les altérations infiniment nombreuses, légères, mais indispensables pourtant à l'expression, qui se succèdent à chaque instant. Comme le disait Weber, la mesure ne doit être ni un tyran ni une enrayure. Il n'y a point de mesure lente dans laquelle certains endroits n'exigent un mouvement plus vif pour empêcher qu'il ne soit traînant; il n'y a guère de *presto* dans lequel l'oreille n'exige parfois un mouvement plus calme. Ces modifications, ces flexions de détail, seraient sans doute théoriquement traduisibles en chiffres; mais demander au compositeur de les noter comme un physicien, ou à l'exécutant de les rendre comme un appareil mécanique, c'est assurément demander l'impossible.

C'est donc à la notation des mouvements fondamentaux, de leurs altérations ou modifications importantes qu'il faut réduire le rôle pratique de l'échelle métronomique.

(*A suivre.*) H. Alvin et R. Prieur.



LETTRES DE RICHARD WAGNER
A
AUGUSTE RŒCKEL

(Traduites par M. Kufferath)

(Suite). — Voir les nos 38, 39, 40, 41, 42 et 43.

VI

22, Portland Terrace. Regent's Park, Londres.

Cher ami,

Je viens de lire ta lettre et ne trouve rien de mieux que d'y répondre séance tenante, ou plutôt de t'écrire ce qui me vient pour le moment à l'esprit à l'encontre de ce que tu me dis; car, pour une réplique détaillée, il ne faut pas y compter; je craindrais de me laisser entraîner à remuer un tas de futilités. Je vois que tu es demeuré un optimiste obstiné et notamment que le judaïsme est encore profondément ancré en toi ainsi qu'en ton ami Paulus. Pour moi, voilà longtemps que je luttais pour me maintenir sur le pied de l'optimisme en face des impressions qui m'assaillaient; l'ami Schopenhauer n'aura eu, avec toute son énorme puissance, qu'à chasser tout juste ma dernière superstition judaïque; et voici qu'au milieu de grandes souffrances, il est vrai, mais aussi avec la consolation de m'être débarrassé de la dernière illusion de ma fantaisie, il m'a fait aussi libre qu'on peut l'être.

Ce qu'il y a de plus profond dans la doctrine de Schopenhauer et ce que les têtes les plus éminentes peuvent, seules, saisir, découle de la grande découverte faite par Kant de l'idéalité de toutes les apparences; c'est là ce qu'il faut avant tout avoir compris pour pouvoir faire un pas en avant et saisir la *chose en soi* que Kant, — tu le sais, — considérait comme totalement exclue de nos perceptions et que Schopenhauer, d'une façon si décisive et si frappante, désigne comme étant la *Volonté* (1). Je ne me flatte pas d'être, à tout moment, en mesure de procéder en moi-même à la solution de ce problème capital, à plus forte raison de pouvoir, avec clarté, m'expliquer à ce sujet; la compréhension intégrale de l'idéalité du temps, de l'espace et de la causalité, comme formes de la connaissance, est une opération si supérieure de notre cerveau, qu'elle ne peut se produire, — ainsi que Schopenhauer le démontre, — que dans un cerveau organisé d'une façon

(1) Pour comprendre cette lettre, il faut se reporter naturellement à la terminologie philosophique de Schopenhauer, dont Wagner résume en quelques mots, toute la théorie. *Volonté* est pris ici dans le sens de force première. Schopenhauer l'identifie avec la *chose en soi*, que Kant oppose au *phénomène*, quand il analyse le *sujet* et l'*objet* de nos intuitions. Pour Schopenhauer, la Volonté est donc l'objet; seulement, au lieu d'en faire, comme Kant, le corrélatif du *sujet*, Schopenhauer lui accorde la première place. La Volonté est le principe même de la vie, la substance toujours identique à elle-même, qui se manifeste en des *apparences* infiniment variées sans changer de nature, qui n'a ni limite ni durée, car l'*Espace* et le *Temps* n'ont point de réalité et ne sont que des idées de notre cerveau et non pas des propriétés, des choses. De là, toute sa théorie morale. La Volonté, c'est-à-dire le principe de vie, ne pouvant s'exercer qu'au détriment d'elle-même *dans autrui*, sa suprême conquête est de se nier elle-même, de cesser de se manifester *individuellement;* d'où la négation du Moi, auquel se substitue la sympathie universelle, la charité pour tout ce qui vit.

anormale, et seulement lorsque ce cerveau se trouve dans un état exceptionnel de surexcitation. Mais, cette compréhension une fois acquise, toutes les illusions dont notre entendement était jusqu'alors obscurci se dissipent comme par enchantement, et, du même coup, les paroles nous font défaut pour nous expliquer clairement; car notre langue a été formée au service de notions tout à fait différentes de celle que nous venons d'acquérir. La difficulté, c'est de nous faire comprendre, au moyen du langage très incomplet des images, sans provoquer à tout propos des malentendus. Le mieux est de commencer avec les phénomènes les plus simples, qui sont le plus voisins de notre intuition ordinaire; l'immense mérite de Schopenhauer est d'avoir été clair dans ce sens; il ne peut, toutefois, éviter de provoquer des malentendus qu'en s'adressant à celui qui a fait, avec lui, cette première et indispensable opération; et le difficile, c'est justement elle. Néanmoins, il n'y aura pas d'hésitation sur l'exposé qui va suivre pour tout penseur au-dessus du commun, parce qu'il s'agit ici de principes irréfutables, même comme point de départ des sciences naturelles modernes. L'être humain met tous ses organes, et notamment le cerveau, organe de la connaissance, au service de la Volonté; détacher la connaissance du service de la Volonté est, au contraire, un acte anormal, qui n'a lieu que dans des organismes d'exception (à l'état de phénomène monstrueux, en quelque sorte). Or, dans cet état anormal, qui se révèle en sa plus haute puissance chez l'homme de génie, l'intuition ne reconnaît comme possible que la faculté normale, c'est-à-dire elle reconnaît cet organe, — libre seulement en lui seul (1), — asservi partout ailleurs à la Volonté, et elle se demande alors comment cette Volonté, dominatrice et qui forme tout, se comporte jusqu'au moment où elle se tait, — dans l'état anormal de l'intuition, devenue indépendante de lui? Alors nous voyons, à notre honte, que cette Volonté ne tend à rien de plus qu'à vivre toujours, c'est-à-dire à dévorer (par l'anéantissement d'autrui) et à se perpétuer. En dehors de cette activité, nous ne pouvons absolument rien connaître. Dans l'état anormal, qui nous permet de reconnaître cette vérité, nous en arrivons à devoir nous demander si ce n'est pas une chose inquiétante de nous mettre au service de la Volonté ainsi constituée, et nous cherchons à approfondir les manifestations de ce phénomène. Nous reconnaissons alors que, dans toutes les apparences perceptibles, cette Volonté reste, au fond, toujours identique à elle-même, qu'en conséquence toutes les apparences individuelles ne sont que celles de notre aperception, qu'elles ne sont, suivant les procédés de notre connaissance, que des individualisations reconnaissables de cette même Volonté, c'est-à-dire d'un principe qui se dévore constamment lui-même pour se reproduire toujours lui-même; par conséquent, d'un principe toujours en lutte avec lui-même, en contradiction avec lui-même, et qui ne peut nous montrer que la douleur et la souffrance comme uniques moments sensibles de ses contradictions. Jusqu'à quelle hauteur maintenant cette Volonté peut-elle s'élever, dans les cas les plus favorables? Jusqu'au point où nous nous trouvions tout à l'heure, jusqu'à la libération d'un de ses organes, de l'organe de la connaissance dégagée de sa servitude (phénomène, bien entendu, anormal), en un mot, jusqu'à la conscience de sa nature. Et que percevons-nous, — dans ce cas exceptionnel, — au moyen de notre conscience? Evidemment, l'importance, disons même le côté terrible de cette Volonté, — et, finalement, — la Compassion, — la Pitié. (N'est-il pas caractéristique que nous ne possédions pas le mot opposé : Conjouissance)? (1) Par là, notre connaissance reçoit sa portée morale, jusqu'alors ignorée : dans l'état le plus heureux, le plus élevé, s'éveille en nous la compassion à tous les êtres vivants qui se trouvent dans la servitude inconsciente de la Volonté; voilà la source des plus hautes vertus, de toute rédemption : communion complète avec tous ceux qui sont séparés de nous par l'illusion de l'individuation; de tous temps, c'est de là que sont parties

(1) Dans l'homme de génie.

(1) Wagner oppose à Compassion : *Mitleiden* (de *mit* = avec et *leiden* = souffrance) à *Mitfreude* (de *mit* = avec et *Freude* = joie, allégresse) pour lequel le vieux français nous donne les mots : conjouir et conjouissance, qui n'expriment toutefois qu'imparfaitement l'idée de Wagner. Il veut dire tout simplement que nous avons bien un mot pour exprimer la *sympathie dans la souffrance*, mais aucun mot pour exprimer la *sympathie dans la joie*, ce qui caractérise, ajoute-t-il, notre état de misère.

les religions. Mais comment, à la fin, se résout l'effroyable douleur de cette compassion? Est-ce dans le souci de rendre la chose plus agréable, d'atténuer, au moyen d'institutions humaines, l'éternelle contradiction de la Volonté avec elle-même, son besoin de se dévorer toujours et de se reproduire? Celui qui pourrait le croire et le désirer avouerait, par là même, qu'il n'a pas encore la connaissance de la Volonté ; il se trouverait encore complètement dans la servitude de la Volonté, qui, — au moyen du mensonge de l'individuation, — nous trompe sur sa propre nature. Nous ne la connaissons, vraiment (et c'est ce qui est si difficile à comprendre), qu'après avoir, — dans l'état anormal, — nié notre volonté individuelle, qu'après nous être soustraits à la servitude de la volonté, après l'avoir rejetée. Ainsi, il ne reste qu'une rédemption possible à cette suprême conséquence de notre connaissance de la Volonté, la compassion; et cette rédemption, c'est : la *négation consciente de cette volonté*, c'est-à-dire l'intuition de ce qu'elle a de condamnable, le refus de participer à ce qu'elle ordonne; et cela, nous ne pouvons le comprendre et l'exécuter qu'en renonçant la Volonté *individuelle* dans la compassion. C'est cela précisément qui est la négation absolue de la Volonté, son anéantissement.

Eh bien, je dois l'avouer, cette doctrine me va profondément au cœur et à la tête, et il me semble qu'il ne peut y en avoir de plus noble, de plus juste. — Tous les malentendus sur les résistances de la Volonté individuelle contre la Volonté de tout ce qui vit en dehors de moi reposent uniquement sur l'incomplète compréhension de l'idéalité de nos perceptions, en tant qu'elles sont conditionnées par les formes de notre connaissance (temps, espace, causalité); celui qui aura compris clairement ce plus profond des problèmes, celui pour qui le Temps, l'Espace et la Causalité ne sont plus des réalités, pour celui-là aussi son individualité, qui n'existe que dans son intuition (au moyen des formes de celle-ci), ne sera plus une réalité; il considérera comme l'acte suprême de sa Volonté, la négation d'elle-même, il ne demandera plus ni temps, ni espace, ni causalité.

Il n'entre pas d'ailleurs dans la pensée de Schopenhauer de nous conduire à un résultat utilitaire, pratique, de formuler un postulat; car il sait que la philosophie ne peut pas avoir à s'occuper de nouveaux fantômes, que sa mission, au contraire, *autant* que le permet notre connaissance, est de troubler les créations mensongères de la connaissance encore asservie. Il ne songe pas à gâter le plaisir de celui qui, pour garder quand même le goût de la vie, se crée mille fantômes nouveaux; il s'adresse exclusivement à ceux qui veulent *connaître*. Ainsi la philosophie, somme de toutes les sciences, ne peut aboutir qu'à la *négation;* au contraire, toute spéculation soumise à la Volonté cherchera toujours l'*affirmation*.

Cette affirmation, poursuivie à tout prix, est tout simplement le Judaïsme, redevenu si puissant aujourd'hui et dans lequel se manifeste la plus mesquine conception du monde qui jamais se soit manifestée. De tout temps, l'entendement devenu indépendant par l'organisation anormale a éprouvé le besoin de se communiquer à l'entendement normal, asservi à la Volonté, en s'adressant au peuple; ceux qui ont obéi à ce besoin de la façon la plus élevée, ce sont les fondateurs de religions; mais il y a ceci de tragique dans leur cas, qu'ils n'ont jamais pu s'exprimer autrement que par le langage et par des images accessibles à la fausse interprétation du monde. Celui qui a parlé la langue correspondant le mieux à la connaissance absolue, — dans ce sens, — c'est, en tous cas, Bouddha ; les plus récentes études sur l'Orient nous ont fait tomber les écailles des yeux au sujet de cette apparition que nous ne connaissions auparavant que sous l'odieux travestissement des religions populaires actuelles de l'Inde.

On ne saurait formuler en images populaires la connaissance suprême mieux que ne l'a fait la doctrine primitive et pure de Bouddha, notamment la doctrine de la transmigration des âmes, qui conduit à une vie vraiment humaine, faite de sympathie, même à l'égard du monde inconscient des plantes et des animaux ; c'est certainement l'invention la plus heureuse d'un esprit élevé obéissant à son besoin d'expansion. Les plus récentes investigations scientifiques ont, du reste, démontré d'une façon irréfutable que la pensée fondamentale du christianisme a son origine dans l'Inde : la difficulté de greffer le mépris de la vie et de

la Volonté de vivre qui en est l'essence, sur le tronc stérile du Judaïsme, voilà ce qui a causé tous les malentendus qui, jusqu'aujourd'hui, ont si déplorablement travesti le christianisme, au point de le rendre presque méconnaissable. Le fond essentiel du judaïsme, c'est cet optimisme inepte et glacé à qui tout est indifférent, pourvu que le ventre et la bourse soient remplis, ce qui est toujours possible si l'on s'y prend adroitement et si l'on sait organiser le monde tel qu'il existe et en tirer parti. Combien divine, au contraire, la conscience claire du néant du monde dans la doctrine chrétienne primitive, et combien merveilleuses les doctrines de Bouddha, qui, par la pitié, nous unissent à tout ce qui vit!

Si, par la suite, tu étudies la philosophie du droit pénal chez Schopenhauer, n'oublie pas, comme je l'ai déjà fait remarquer, qu'il ne formule jamais ni postulats ni approbations, mais qu'il se borne à analyser l'essence de ce que nous voyons. Il montre, par exemple, ce que sont l'Etat, la Justice, etc., mais il ne dit pas qu'ils *doivent être tels;* tout au contraire, si ce qu'il t'en montre te déplaît, tu partageras complètement le sentiment de Schopenhauer, qui tourne le dos simplement à tout ce fatras et se borne à nous dire : « Voyez, voilà où vous pouvez en arriver, voilà les moyens auxquels vous devez avoir recours pour affirmer votre volonté de vivre ; c'est sur de pareils sophismes que repose ce que vous appelez les institutions humaines en vue de la pénible conservation de l'espèce et dont vous savez parfaitement la valeur : mais n'essayez pas de m'en faire accroire, et surtout ne me parlez pas d'une philosophie d'Etat et d'autres insanités analogues. » En résumé, tout devrait donc tendre à la satisfaction de la profonde pitié éveillée en nous dans l'état suprême; mais cette satisfaction, ce n'est pas dans toutes les institutions bourgeoises et sociales imaginables que vous la trouverez.

A l'occasion, il faut que je t'envoie encore les petits écrits de Schopenhauer, parmi lesquels il y a un traité très explicite sur le somnambulisme, etc. Tu verras avec quelle profondeur unique le philosophe a étudié ce problème et comment, dans ce phénomène, où paraît l'activité d'une seconde faculté intuitive, il trouve les preuves les plus décisives de l'idéalité de tout notre système de connaissance, de l'unité de la Volonté dans tous les êtres vivants, et du néant, — ici bien tangible, — de la réalité de l'individualité; le problème de la négation du Vouloir te deviendra par là très saisissable.

Mais assez de tout cela ! Ma démonstration avait pour but moins de t'instruire (tu le feras bien mieux toi-même) que de m'éclairer de nouveau une bonne fois moi-même. Car je dois te dire que je fais chaque jour dans ce que j'éprouve l'application de cette profonde philosophie; je considère maintenant le monde d'un regard qui me fait connaître des choses qui, — dans leurs impressions sur moi, — me saisissent profondément et d'une façon irrésistible, alors qu'autrefois je cherchais consciencieusement à me faire illusion au sujet d'elles dans une sorte de rêve optimiste. Je suis particulièrement ému de plus en plus profondément de nos rapports avec les animaux, si odieusement maltraités et torturés par nous; je suis on ne peut plus heureux de pouvoir, aujourd'hui, m'abandonner sans honte à la forte compassion que j'ai de tout temps éprouvée pour eux et de n'avoir plus à recourir à des sophismes pour essayer d'embellir la méchanceté des hommes à ce point de vue.

Si, au demeurant, une chose avait pu accroître mon mépris du monde, ce serait mon expédition de Londres. Laisse-moi te dire seulement, en peu de mots, que je paie cruellement la sottise que j'ai commise en acceptant cet engagement ici, entraîné que j'étais, malgré toutes les expériences déjà faites, par un fol accès de curiosité. Qu'est-il besoin de t'en dire davantage? Je ne pouvais, même dans les conditions les plus favorables, rien trouver ici; et ma présence, mes concerts ne peuvent que provoquer de nouveaux malentendus. Je n'ai même pas eu la joie d'avoir pu préparer des exécutions parfaites d'œuvres de Beethoven, etc. Car on ne me donnait pour chaque concert qu'une seule répétition, et cela ne suffisait pas pour me mettre en complet unisson avec l'orchestre, même s'il avait été meilleur. Que la presse juive me déchire, cela ne me fait naturellement rien; mais je suis d'autant plus heureux que d'autres journalistes et aussi mon auditoire ne se laissent pas troubler et me rendent justice dans la mesure où ils peuvent me connaître. Mais je sens parfaitement, qu'ils ne peuvent me comprendre

entièrement et je dois ainsi regretter profondément d'être venu. J'en ai encore jusqu'à la fin de juin; il ne faut pas songer à réunir ici une troupe (bonne) d'opéra allemand; même si c'était possible, je ne voudrais plus penser à une exécution de mes opéras à Londres. Cela n'irait pas — et puis à quoi bon? Il n'y a plus que la chose même, non le succès, qui puisse m'intéresser. D'autre part, je suis toujours de méchante humeur ici et le travail n'avance que très lentement.

Je suis beaucoup avec Præger, cet homme bon et extravagant; récemment aussi, Edouard nous a rendu visite : j'irai demain le voir à Bath et m'amuser avec lui pendant quelques jours. Si nous avons parlé beaucoup de toi!? — Pour le reste, je fuis les nouvelles relations : j'irai cependant voir M. Tulk. A ce propos, tous mes remercîments!

On parle tout de même maintenant à Berlin de monter *Tannhäuser,* mais sans Liszt; je n'ai pu l'imposer (1), et puis, à la fin, je ne pouvais plus me passer des recettes de là-bas. Le bruit que je le dirigerais moi-même est un canard; je ne sais rien à ce sujet, et il n'y a pas probabilité que j'en sache jamais rien. L'été, je retournerai, — en passant par Paris, — dans ma chère Suisse, que je pense ne plus jamais quitter; solitude, belle nature et — travail, ce sont les uniques éléments de ma vie et je ne veux plus m'en laisser détacher. — Contente-toi pour aujourd'hui de ces pages; bientôt, probablement, je t'écrirai de nouveau. Il est possible que j'aie à revenir sur différents points.

Adieu! continue à montrer toujours pareille vaillance.

Ton

RICH. WAGNER.

Chronique de la Semaine

PARIS

RÉOUVERTURE DES CONCERTS-LAMOUREUX

M. Lamoureux aurait-il été sensible au juste reproche qui lui a été maintes fois adressé de consacrer, dans la composition de ses programmes, trois ou quatre numéros... gramme un fragment des œuvres de Wagner.

Les intransigeants, ceux qui n'admettent pas que le nom du maître figure dans un concert, vont peut-être applaudir; mais n'oublions pas que le système réprouvé par les purs, et qui consiste, comme ils disent, à servir Wagner par tranches, a permis au public de se familiariser peu à peu avec un art merveilleux, et à rendre possible sur la scène de l'Opéra la représentation de *Lohengrin* et de la *Walkyrie*, en attendant le reste.

Mais passons. M. Lamoureux comprendra facilement que la disette est d'autant moins supportable qu'il nous avait jusqu'alors donné la surabondance. Il saura d'autre part, espérons-le, contrairement à son habitude, faire preuve d'un peu plus d'éclectisme et d'impartialité dans la composition de ses programmes.

Ces derniers mots ne s'appliquent pas au concert d'ouverture, qui se recommandait par la variété tant des œuvres que des noms d'auteurs. Sans l'éclipse totale du nom de Wagner, on eût pu se déclarer satisfait.

La séance s'ouvrait par l'exécution vraiment remarquable de la Symphonie en *sol* majeur de Haydn, œuvre qui, pourrait-on dire, ne porte point son âge, tant certains effets d'orchestre paraissent modernes.

La Fantaisie symphonique de M. Chevillard a reçu un bon accueil de l'auditoire. Les idées qu'elle renferme ne sont pas d'une distinction remarquable; elles manquent un peu de suite et de cohésion; mais l'auteur a su faire montre d'une certaine habileté dans l'art de manier l'orchestre. A cet égard, son succès nous paraît assez légitime.

Ceux qui, en très grand nombre, n'assistaient pas aux fêtes d'Orange, connaissaient seulement par les comptes rendus qui en furent donnés l'hymne de M. Saint-Saëns composé sur une poésie de M. Croze et intitulé *Pallas-Athéné*. Dans cette œuvre, le musicien a fait tous ses efforts pour se hausser jusqu'à Gluck. S'il n'y a pas réussi, on doit au moins lui savoir gré de cette noble tentative. L'orchestration, d'ailleurs, nous paraît de beaucoup supérieure à la déclamation.

Le public a vigoureusement applaudi; mais ses applaudissements, croyons-nous,

(1) Wagner avait posé comme condition à l'exécution à Berlin, que Liszt dirigerait et monterait l'ouvrage.

s'adressaient surtout à l'interprète de l'œures sur cinq ou six à la musique de Wagner? Se serait-il aperçu qu'il faisait en général la part trop belle au maître de Bayreuth? S'il en était ainsi, on ne saurait que le féliciter; mais, pour réparer une faute, il n'était point nécessaire d'en commettre une autre, car c'est une faute d'avoir fait la réouverture des concerts du Cirque d'Eté sans introduire dans le pro vre de M. Saint-Saëns, à Mlle Bréval, la vaillante Valkyrie, dont la voix chaude et vibrante a ravi tous les auditeurs. Mais c'est principalement dans l'air d'*Obéron* que la charmante cantatrice a su déployer tout son talent et fait valoir ses grandes qualités de tragédienne lyrique. Aussi a-t-elle été l'objet d'une véritable ovation.

La fantaisie pour piano et orchestre de M. Widor a été exécutée, pour la première fois, au Conservatoire, où elle fut très goûtée; c'est l'œuvre d'un maître en possession de tout son talent. Contrairement à ce qui se passe d'ordinaire, le piano n'y tient pas une place trop prépondérante et l'orchestre n'y est pas réduit au simple rôle d'accompagnateur. Le thème principal, que le piano et l'orchestre font entendre alternativement, est mis en relief par des motifs incidents confiés à chaque classe d'instruments. Tout s'unit, tout s'enchaîne admirablement dans cette composition, et l'auditeur suit sans effort et avec intérêt la pensée du musicien. Le début de l'œuvre semble peut-être un peu froid; mais bientôt, l'orchestre s'anime, s'échauffe et arrive à l'explosion finale de toutes ses sonorités par un *crescendo* habilement ménagé. Grâce au précieux concours de M. Philipp, le célèbre pianiste, l'exécution a été de tous points excellente.

Pour terminer, M. Lamoureux a fait entendre deux *Danses hongroises* de Brahms, que l'orchestre a su rendre avec toute la maestria d'une troupe de Tziganes.

Ernest Thomas.

⚜

Le deuxième Concert-Colonne a eu lieu dimanche dernier avec le concours du prestigieux violoniste Sarasate. Il suffit que son nom soit inscrit en vedette sur une affiche pour que le public vienne en foule applaudir celui qui est aujourd'hui un des maîtres incontestés du violon. Au Châtelet, son talent a été beaucoup plus apprécié dans l'*Introduction* et *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, qui est une œuvre intéressante et distinguée, que dans la *Suite écossaise* de Mackensie, composition incolore et inégale. La grande difficulté pour un violoniste, aujourd'hui, est de trouver, pour les exécuter, des morceaux remarquables non seulement par les qualités de virtuosité, mais encore par le haut sentiment musical. *Rari nantes!* Aussi Sarasate doit être reconnaissant à des compositeurs modernes comme J. Brahms, Saint-Saëns, Lalo, Max Bruch et d'autres d'avoir écrit pour le violon des œuvres qui sont à même de faire valoir son étonnante virtuosité et qui, en raison de leur valeur musicale, resteront. Le public qui fréquente les grandes salles de concert a fait son éducation; il ne pourrait plus entendre aujourd'hui, sans protester, des élucubrations qui faisaient le bonheur de la génération de 1830.

Le grand succès obtenu dimanche par Sarasate l'a engagé à retarder son départ pour l'étranger et à se faire entendre encore aux Concerts-Colonne.

Dans la même séance, on a exécuté à nouveau la *Symphonie fantastique* de H. Berlioz; puis les *Scènes alsaciennes*, septième suite d'orchestre de J. Massenet, et une page de *Lohengrin*.

Puisque nous sommes sur le chapitre de M. Colonne, annonçons que l'habile chef d'orchestre ne retournera pas diriger, l'année prochaine, les concerts symphoniques du Cercle d'Aix-les-Bains.

Voici la lettre adressée par lui au président du cercle :

Aix-les-Bains, le 30 septembre 1894.

Monsieur le Président,

Malgré l'entente survenue au sujet de la prochaine campagne artistique du Cercle, entre les membres de la sous-commission, M. le directeur général et moi, en votre présence, à la séance du 28 septembre, j'ai le regret de vous informer que, toute réflexion faite, il me serait impossible de collaborer avec M. Gandrey, le directeur général que vous avez cependant accepté de mes mains.

Je me retire sous l'impression de l'adieu chaleureux et enthousiaste qu'un public d'élite a bien voulu me faire au dernier concert de la saison, et je remercie le conseil d'administration du Cercle qui, par l'envoi de sa carte et de ses fleurs, s'est associé à une manifestation dont je suis fier.

Recevez, Monsieur le Président, etc...

Signé : Ed. Colonne.

Toutes les personnes qui, passionnées pour l'art musical, prennent leur villégiature à Aix-les-Bains seront au regret de sa détermination; on assure qu'il serait remplacé par M. Jehin.

Hugues Imbert.

Les « Chanteurs de Saint-Gervais » prêteront leur concours aux offices de l'église Saint-Gervais le jour de la Toussaint et le jour des Morts.

Le jour de la Toussaint, on entendera pour la première fois la messe : le *Bien que j'ay,* du vieux musicien français Goudmel, le maître de Palestrina, messe spécialement remise en partition d'après la notation ancienne. Le jour des Morts, M. Bordes fera exécuter la messe : *Douce Mémoire,* de Roland de Lassus.

Aux vêpres de la Toussaint, on entendra des faux-bourdons à deux chœurs, plain-chant et musique polyphone alternes, et des motets fort beaux, propres à la fête du jour.

⚜

La Société nationale de musique, qui a fait connaître au public tant d'œuvres intéressantes de la jeune école française, annonce qu'elle va multiplier ses concerts d'orchestre. Elle en donnera quatre cette année dans la salle d'Harcourt. Deux séances données salle Pleyel demeurent consacrées à la musique de chambre. En outre, comme on a souvent reproché aux musiciens de la Société nationale de former une église un peu fermée, ils ont résolu d'admettre le public à leurs concerts.

Il est à souhaiter que les compositeurs et le public répondent à l'appel qui leur est adressé, et que la transformation projetée rende un peu d'éclat et un peu de vie à cette Société, qui, depuis quelques années, était singulièrement languissante.

BRUXELLES



VOILA dix ans que le Théâtre de la Monnaie nous devait *Samson et Dalila* de M. Camille Saint-Saëns. Il vient de s'acquitter de sa dette. Malheureusement, en matière d'art aussi, les dettes arriérées portent des intérêts composés. Généralement, l'œuvre ajournée qui, dans sa nouveauté, eût répondu entièrement aux aspirations du public, a déjà perdu, au bout de dix ans, quelque chose de sa puissance d'impression; et il arrive que ce qui eut été inscrit alors à l'actif de MM. Stoumon et Calabresi comme une action d'éclat, ne leur sera plus compté, aujourd'hui, que comme un acte d'élémentaire probité directoriale.

Ils paraissent, du reste, s'y être attendus, car ils ont fait tout juste le nécessaire pour donner à l'œuvre le cadre convenable. Des décors rapiécés, un décor neuf (celui du temple), des costumes quelconques, sans style ni caractère, et une exécution musicale adéquate, voilà tout! C'est payer correctement, mais sans largesse ni grandeur.

L'œuvre, pour ses hautes qualités, méritait mieux cependant. Elle est, certes, par la noblesse du style, par la sûreté de sa facture, par l'unité de l'inspiration, la partition dramatique la plus parfaite qui ait paru depuis les grands drames wagnériens. Sans doute, elle n'en a pas la richesse de coloration, ni l'extraordinaire puissance expansive; et même, dans l'école française, on pourrait citer à côté d'elle mainte partition ayant des envolées plus généreuses. Mais aucune n'a cette pureté absolue de lignes et cette netteté d'accent qui font à *Samson et Dalila* une place à part dans la littérature dramatique contemporaine. C'est une de ces œuvres auxquelles il faut revenir et qui n'enveloppe entièrement que lorsqu'on l'a bien pénétrée. Alors, elle vous charme profondément par la sincérité du sentiment, elle vous séduit de plus en plus par mille ingéniosités artistiques de détail, sans que disparaisse le relief saillant des oppositions que le compositeur a su marquer si heureusement entre les deux éléments de son sujet : d'un côté, le culte matériel de Dagon; de l'autre, la foi spiritualiste du peuple juif. Ce contraste s'accuse particulièrement dans les deux tableaux du premier acte, si tranchés d'allure, de rythme, d'harmonies et de couleurs, et plus encore dans la grande et belle scène de la déploration de Samson tournant la meule, — la page maîtresse de l'œuvre, selon moi, — succédant aux harmonies voluptueuses de la scène de séduction et précédant l'orgie fuguée des prêtres et prêtresses de Dagon. D'un bout à l'autre de l'œuvre, il y a une force et une variété de rythmes, s'associant à une richesse expressive de mélodies et d'harmonies, qui sont d'un grand maître, — cela en dépit des quelques pages banales du début ou du développement conventionnel de certains morceaux. Je touche là à l'éternelle misère des poèmes français d'opéra, car les pages disparates auxquelles je fais allusion sont l'œuvre du poète plutôt que du musicien. Ce qui manque dans *Samson et Dalila,* c'est le poète dramatique. Samson, comme personnage, existe à peine; ce que le poète lui fait dire, n'a rien de caractéristique, et, sauf la scène de la captivité, toute l'action, — comme s'il était besoin d'une action! — est coulée dans le moule traditionnel de l'opéra d'histoire : et c'est ce qui nous vaut ces appels guerriers et ces chœurs de gens qui implorent le Seigneur, sur le mode ordinaire de ces sortes de morceaux; et ces scènes de séduction qui se

jouent *coram populo;* et ces déplorations de prêtres qui se souviennent du vieil opéra, en dépit des modalités anciennes au moyen desquelles le compositeur croit nous donner le change; et ces formules de cavatine où aboutissent les confidences de la courtisane politique et de l'Hercule patriote. Il est vraiment intéressant d'observer que la musique s'élève, que l'inspiration grandit, qu'elle prend le véritable accent dramatique partout où l'élément lyrique et dramatique de la légende est bien exposé, et qu'elle tombe au contraire chaque fois qu'elle s'applique à une scène où à des paroles non nécessaires et de remplissage.

En réalité rien n'a vieilli dans la partition que ce qui était déjà vieux dès le premier jour. Tant il est vrai que poème et musique doivent être issus d'une même compréhension supérieure des conditions du drame musical.

De l'exécution, je ne dirai pas grand chose. La mise en scène est inexistante. L'orchestre a des mérites d'exactitude avec une tendance à précipiter les rythmes au détriment de l'accent. C'est une nuance qui a toujours échappé à M. Flon. Les chœurs ont été excellents, irréprochables. Mme Armand, en Dalila, joue intelligemment, mais la voix est bien inégale. M. Cossira n'a rien du personnage qu'il représente. Il entre, bêle, sourit et sort. Sa jolie voix dolente et son chant fade, qui efface tous les rythmes, arrivent cependant à donner un certain charme triste à l'admirable scène de la meule. Je ne crois pas indispensable de citer les autres interprètes. Les uns ont chanté trop bas, les autres trop haut. Cela ne fait pas compensation.

A la fin, une longue ovation a été faite à M. Saint-Saëns. Justice lui a été enfin rendue (1).

M. Kufferath.

⚜

Voici la saison musicale ouverte. Rendons grâce aux jeunes. Ce sont eux qui, cette fois, ont attaché le grelot. Le quatuor Crickboom, avant de partir pour Paris, a donné, cette semaine, à la salle Ravenstein, deux séances de musique de chambre qui ont été justement applaudies.

La première séance comprenait le quatuor avec piano de Guillaume Lekeu, ce jeune Verviétois, second lauréat du prix de Rome, mort l'année dernière à vingt-trois ans; un quatuor d'Edward Grieg; et la sonate pour violoncelle de M. Camille Saint-Saëns. On a applaudi particulièrement cette belle œuvre, que M. Gillet et Mlle L. Merckx (piano) ont jouée avec infiniment de goût et dans un excellent style. Combien cette composition, si sûrement écrite et si clairement conçue, a paru simple auprès du quatuor de Lekeu!

La polyphonie de celui-ci est exaspérée, quelquefois exaspérante; mais il y a, çà et là, notamment dans l'adagio, des idées et des sonorités d'un charme vraiment pénétrant et d'une profondeur de sentiment rare. Quel regret que cet artiste si poétiquement doué n'ait pu donner sa mesure! Mlle Louisa Merckx a tenu la partie de piano avec une vaillance peu commune et une sûreté rare de musicienne. Quant au quatuor pour cordes de Grieg, s'il intéresse par la nouveauté des sonorités, il est bien insignifiant comme idées, et l'uniformité des rythmes de danses qu'affectionne si particulièrement le maître norvégien finit même par être lassante. En somme, cela rappelle les fantaisies sur des airs norvégiens ou suédois du vieux Romberg, violoncelliste éminent. Seulement, ici c'est du Romberg pour quatre instruments! Dieu nous en préserve! Louons la vaillante exécution par le quatuor de M. Crickboom.

La seconde séance comprenait le XIIIe quatuor de Beethoven, la Sonate en *mi* mineur du même pour piano (Mlle Merckx) et violon (M. Crickboom); enfin, le Quatuor en *la*, de Schumann.

Il nous a semblé qu'en cette dernière soirée, soirée d'adieux, M. Crickboom et ses partenaires ont mis particulièrement toute leur âme. Leur exécution a été vivante, pleine de nerf, par moments pleine d'éclat, et animée d'un bout à l'autre d'un généreux souffle de jeunesse et d'enthousiasme. Et voici que ce jeune quatuor si intéressant nous quitte au moment où il arrive à maturité, non pas pour aller tenter la fortune à Paris, mais pour l'y goûter. M. Crickboom devient violon solo des concerts d'Harcourt, et avec ses compatriotes Miry (alto), et Gillet (violoncelle), il va former le quatuor de la Société Nationale de Paris. Le départ de ces jeunes sera vivement regretté. Avec la belle fougue de leur âge, avec leur virtuosité élevée à la sévère école de notre Conservatoire, et déjà très sûre, ils auraient pu contribuer largement à nos plaisirs intellectuels et artistiques. Les voilà engagés à l'étranger, où ils sont certains de faire leur chemin, comme tant d'autres qui les ont précédés dans les sentiers fleuris de la gloire.

⚜

Cohue habituelle pour la première de la revue de l'Alcazar, qui s'appelle, cette année, *Bruxelles sans gêne* et qui a pour auteur

(1) A propos de *Samson et Dalila*, recommandons à nos lecteurs l'exellente analyse de l'œuvre publiée par notre collaborateur Etienne Destranges. Paris, librairie Fischbacher.

Théo Hannon. Les Bruxellois aiment les revues et on leur en donnera cette année pour leur argent, car *Bruxelles sans gêne* est destiné à tenir l'affiche, grâce aux clous nombreux et à la mise en scène luxueuse dont M. Malpertuis a voulu l'entourer : décors de M. Dubos; costumes dessinés par MM. Duyck et Crespin.

Le sujet des revues ne se raconte pas, et celui de *Bruxelles sans gêne* moins que tout autre. M. Hannon a fait ses preuves de bon revuiste et il est inutile d'insister sur les drôleries et les mots spirituels de sa dernière création.

Les artistes de la maison, de leur côté, mettent tout en œuvre pour l'égaler et ils y arrivent étrangement. La scène de l'Exposition d'Anvers et l'imitation des sœurs Barrison, telles qu'elles sont comprises par MM. Ambreville et Crommelynck, dérideront les Bruxellois que la situation politique afflige ou exaspère. Il y a aussi dans la revue un trio de congressistes mené par M. Lejeune, qui a su se faire, d'une manière frappante, la tête du rédacteur en chef d'un journal théâtral bruxellois.

La commère est Mme Aciana, la diseuse que nous avons applaudie l'hiver dernier, aux Galeries; le compère, M. Gaillard, du Vaudeville.

M. Nazy a agrémenté les vers de M. Hannon d'une musique très gaie qui remémore les refrains connus et les derniers succès des cafés-concerts. Chose méritoire, les allusions politiques et la *Brabançonne* font défaut dans cette revue. N. L.



La séance publique annuelle de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, aura lieu le jeudi 1er novembre, à 1 1/2 heure, au Palais des Académies, dans la grande salle des séances solennelles.

Le programme de la séance comporte outre le discours par M. Stallaert, directeur de la classe, et la proclamation des résultats du concours de la classe, l'exécution de la cantate *Lady Macbeth,* poème couronné de M. J.-B. De Snerckx; musique de M. J.-M. Lunssens, premier second prix du grand concours de composition musicale de 1893.



M. A. Massau, l'excellent professeur de violoncelle à l'École de musique de Verviers, vient de recevoir la médaille d'or à l'Exposition d'Anvers pour sa belle *Méthode de violoncelle.* Ajoutons que cette méthode vient d'être adoptée par les conservatoires de Florence et de Saint-Omer.

Le *Moniteur* publie l'arrêté royal autorisant le Conservatoire à accepter une somme de 34,000 francs, léguée par M. Henri Van Cutsem, à l'effet de fonder un prix annuel de 1,000 francs, sous le nom de « Prix Aline Van Cutsem »; ce prix sera attribué à une élève ou ancienne élève de la classe de piano pour jeunes filles qui, ayant obtenu le diplôme de capacité, satisfera aux épreuves imposées aux élèves qui se présentent pour l'obtention du diplôme de virtuosité.

Le prix n'est pas divisible. Dans le cas où il ne serait pas décerné, la somme restée sans emploi sera jointe au prix du concours suivant; alors seulement, la somme totale pourra être partagée par moitié, s'il se présente plusieurs concurrentes.



Les trois concerts Schott sont fixés aux jeudi 8 novembre, samedi 24 novembre et samedi 15 décembre On trouvera le programme plus loin, au Répertoire.

CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — La direction du Théâtre-Royal de La Haye nons a donné une soirée fort intéressante, en nous faisant entendre, dans le *Barbier de Séville*, une toute jeune chanteuse, Mlle Bertelly, douée d'une toute petite voix, mais vocalisant dans la perfection, une véritable étoile d'avenir, qui a transporté d'autant plus le nombreux auditoire qu'elle n'était précédée d'aucune réputation et absolument inconnue. Après les *Variations* de Proch, intercalées dans le troisième acte, le public était en délire, trépignant d'enthousiasme et faisant *trisser* les *Variations,* un succès comme on en voit rarement à La Haye. Jamais, ni par la Patti, ni par l'Arnoldson ou la Sembrich, je n'ai entendu des *staccati* plus parfaits et plus cristallins, même dans les registres les plus élevés. Si la comédienne était plus expérimentée, si elle avait l'habitude du théâtre et possédait un répertoire, ce serait une inappréciable acquisition pour la direction.

Le baryton Andra a fait un bon Figaro; M. Darras était bien disposé comme Bazile, mais M. Samaty était un Almaviva impossible, et j'ai été navré de voir un chanteur de tant de qualités se fourvoyer ainsi, en se chargeant d'un rôle absolument contraire à ses moyens. Il a pris une éclatante revanche dans le Wilhelm Meister de *Mignon,* où Mme Paulin a fait une Mignon remarquable, surtout comme comédienne. Ensuite, nous avons eu d'excellentes reprises d'*Aïda,* où le succès du ténor Renault s'est accentué, et de *Cavalleria rusticana,* le grand succès de Mme Barety, une Santuzza très dramatique.

Ces deux reprises ont été dirigées par M. Joseph Mertens, qui a prouvé de nouveau qu'il est un chef d'orchestre *di primo cartello*, qu'on a été heureux de retouver au pupitre.

Au premier jour, débuts de la chanteuse légère d'opéra comique, qui va remplacer Mlle Perdrelli.

A La Haye, le succès des deux opéras néerlandais est très modéré, pour ne pas dire plus, et, à Amsterdam même, on a beau battre le caisse, le public boude.

La direction du Concertgebouw a fait connaître les noms des artistes qui se feront entendre, cet hiver, dans les concerts philharmoniques. Comme

chanteuses, nous aurons Mmes Lillian Sanderson, Henschel, Antonine Trebelli, Nathan et peut-être aussi Mlle Jeanne Flament; comme pianistes, tout d'abord votre éminent compatriote Arthur De Greef, puis d'Albert, Siloti, Mme Rappaldi; comme violoniste, MM. Joachim, Léopold Auer et Undricek.

M. Willem Kes continuera à nous faire entendre tous les ouvrages symphonipues importants de la littérature musicale moderne, entre autres la symphonie de César Franck et une reprise de la *Mer* de Paul Gilson. Au dernier concert, nous avons déjà écouté deux ouvrages nouveaux : le poème symphonique *Macbeth* de Richard Strauss, que le public a accueilli avec une froideur extrême, et l'ouverture du *Prince Igor* de Borodine, qui a fait grand plaisir. Regrettons que M. Kes soit peu sympathique aux compositions néerlandaises, qui n'obtiennent presque jamais l'honneur de figurer sur ses programmes et parmi lesquelles se trouve une minorité douée d'un incontestable talent et qui sait même se faire valoir en Allemagne.

Le baryton Messchaert poursuit une tournée triomphale dans les principales villes de la Hollande, avec le pianiste Julius Röntgen, l'infatigable travailleur, qui ne se repose jamais.

Le 31 octobre, nous aurons, au Concertgebouw, un concert dirigé par M. Siegfried Wagner

Il est question, dit-on, d'organiser, si possible, pour la fin de la saison d'hiver, à Amsterdam et à La Haye, un festival Gevaert. On exécuterait, au Théâtre-Royal de La Haye, un opéra de l'illustre directeur du Conservatoire de Bruxelles, et les meilleures sociétés chorales de La Haye et d'Amsterdam donneraient un concert dans les deux villes, composé d'œuvres du maître belge.

Ed. de H.



ANVERS. — *Grand Festival belge, à l'Exposition. Première journée.* Voici enfin une véritable manifestation de notre art national; après les Russes, les Français, les Allemands, nos compatriotes sont venus démontrer, par une longue série d'œuvres, que les Belges pouvaient, à bon droit, prétendre aux mêmes honneurs

Cette première audition était consacrée aux compositeurs de race wallonne; M. E. Mathieu nous a fait entendre des fragments de son opéra *Richilde*, dont la prière, dite par M. Demest, a produit grand effet. M. Demest a encore chanté un *Chant d'amour* de M. Léon Dubois, l'auteur du mimodrame le *Mort*, dont on a exécuté un fragment. Nous n'aimons pas beaucoup la déclamation, un peu emphatique, de cette composition qui, pour mériter son titre, devrait nous communiquer une sensation plus intense, plus vraie. Du reste, il faut bien le dire, M. Demest a une diction parfaite, mais un peu froide.

M. Balthazar-Florence nous était peu familier comme compositeur. Sa rêverie pour instruments à cordes, *Au soir*, est d'un effet délicieux, le sujet a été parfaitement traité par l'auteur. Sa *Polonaise* héroïque est d'une orchestration brillante et produit grand effet.

Les mêmes qualités se retrouvent dans la paraphrase symphonique *Macbeth* de M. Sylvain Dupuis Nous reprocherons pourtant à cet excellent artiste d'avoir un peu abusé des effets de cymbales. Il nous semble qu'une description moins extérieure, et par là même plus profonde, aurait mieux dépeint les remords du héros de Shakespeare.

La symphonie de M. L. Kéfer, dont on a exécuté l'*andante* et le *finale*, a produit une impression profonde. C'est de belle musique, dans toute l'acception du mot. M. Kéfer connaît son art à fond; c'est une nature d'élite.

Arrivons à Mlle Folville, la virtuose étonnante, qui manie d'une façon également heureuse le clavier et l'archet. La sympathique artiste a exécuté, au piano, un concerto de M. Ch. Smulders, actuellement professeur au Conservatoire de Liége. L'œuvre est conçue dans un style tout moderne, l'auteur y consacrant une part importante à l'orchestre. Mlle Folville nous a fait entendre également une partie d'un concerto, pour violon, de Vieuxtemps, morceau qui a été très applaudi. N'oublions pas un charmant morceau pour piano *Légende du rouet* de M. Th. Radoux, que Mlle Folville a brillamment enlevé.

L'orchestre a exécuté aussi une fugue du même auteur, œuvre savante et d'un effet superbe. La fête s'est terminée par deux danses, extraites d'*Atala*, l'opéra de Mlle Folville, la jeune artiste conduisant elle même l'orchestre.

Il convient de féliciter nos musiciens exécutants, ainsi que leur chef M. Bonzon, à qui était échue une grosse part des repétitions. La deuxième journée aura lieu lundi prochain, avec le concours de Mlle Levering de MM. De Greef et Anthoni.

Nous avons eu dernièrement deux auditions de piano d'un intérêt peu commun. Mme E. Dietz, dont nous avions pu précédemment apprécier les qualités sérieuses, est venue toucher les pianos Erard. L'artiste s'applique à interpréter d'une façon exacte les œuvres qu'elle nous fait entendre. C'est ainsi que nous avons pu savourer les beautés contenues dans cette simple page de Schumann, *Des Abends*, souvent dénaturée par le mouvement vif que lui impriment nos virtuoses. Mme Dietz a rendu avec délicatesse le ravissant *Albumblatt*, de Grieg, et a brillamment enlevé une valse de Rubinstein.

Mme Depret-Cousin, une pianiste liégeoise, est venue se faire entendre chez Pleyel. Jeu brillant et perlé, qui a servi à mettre en relief une belle cadence introduite dans la Rhapsodie de Liszt. La jeune pianiste a rendu *Au printemps*, cette délicate pensée de Grieg, avec une parfaite compréhension du style. Ce morceau subit souvent le même sort que l'œuvre de Schumann; un mouvement trop accentué lui imprime un cachet de banalité.

A. W.

La maison Henri Herz, de Paris, a clôturé ses

auditions à l'Exposition d'Anvers par un récital de Mlle Juliette Voué, élève de M. Wauters, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles. L'intéressante pianiste a fait entendre le prélude et la fugue en *sol* de Bach, les pièces pour piano op. 55 de Kufferath, la valse de Wieniawski et la ballade en *sol* mineur de Chopin. Le nombreux public qui remplissait le compartiment réservé à la maison Herz, a vivement applaudi la gracieuse et intelligente interprète et a aussi admiré l'excellence des instruments grand format qui ont servi à l'exécution.

GAND — Il est maintenant permis de juger notre troupe d'opérette, qui parut à diverses reprises, cette quinzaine, devant le public.

Mme Dupont, dugazon, a de l'habileté et de la grâce espiègle. Elle sait les planches et ne manque ni de tact ni de goût. La renommée aux cent bouches l'avait annoncée comme un rare oiseau idéal, une manière de petit merle blanc. La renommée avait exagéré, et tout d'abord le public en prit de l'humeur. Quoique notre brumeuse contrée semble avoir joué à la chanteuse plus d'un tour, on apprécie aujourd'hui la comédienne, et la reprise de la *Périchole* fut presque un succès.

M. Duvernet est l'adroit acteur et le musicien expérimenté que j'avais deviné en lui dès l'abord. MM. Coumont, Ranté, Milbert et Roussel sont bien à leur place et constituent, pour le côté des hommes, un ensemble cohérent, un tout homogène.

Du côté des femmes, Mmes Pourret et Valdy, pour leur conscience et leurs efforts, méritent des éloges.

Pour la troupe de grand opéra, les reprises de l'*Africaine,* du *Trouvère,* et le gros succès de *Faust* confirment pleinement mes antérieures appréciations. MM. Gauthier, Carroul et Mme Kériva se disputent les faveurs du public; Mme Fremeau s'est tirée fort à son honneur de l'emploi d'Azucéna. A signaler la reprise de *Faust,* où M. Pourret donna, de Méphistophélès, une incarnation ample et intelligente, comme rarement on en vit en province.

Si je mentionne le départ de Mme Lecuyer, chanteuse légère, de M. Vallobra, basse noble, enfin la première et dernière apparition de M. Grozel, un de ces astres qui filent, filent et disparaissent, j'aurai donné une figure assez exacte du mouvement musical gantois, en ces quinze derniers jours.

Le public, semble-t-il. boude un peu notre première scène. Les cabrioles et les calembours de certains mimes, sans doute, l'auront ébloui. Des gaudrioles et des coups de pied, c'est évidemment délicieux! En matière de goûts artistiques, l'humilité et la bassesse sont proches voisines, et, pour certains esprits, des planches ou des tréteaux, c'est tout un. L. D. B.

LONDRES. — Aux deux concerts des 8 et 15 courant, à Saint-James Hall, Hans Richter a vu se renouveler l'empressement du public. Salles combles et enthousiastes. Mais aussi quelle exécution, quel fini dans les moindres traits! Sous la magistrale direction de l'illustre kapellmeister, les musiciens de l'orchestre se sont surpassés.

Les programmes de ces deux concerts comportaient les œuvres suivantes :

Première soirée : Ouverture d'*Euryanthe*, Weber; *Siegfried Idyll;* Monologue de Sachs de l'acte III des *Maîtres Chanteurs; Scherzo capriccioso*, op. 66, de Dvorak; Adieux de Wotan, de la *Walkyrie ;* enfin la Symphonie en *la* (op 42) de Beethoven.

Seconde soirée : Ouverture du *Hollandais volant;* Symphonie en *si* mineur de Schubert; *L'Invitation à la valse*, op. 65, Weber-Berlioz; *Lustspiel Ouverture* de Smetana; Suite pour orchestre, nº 1, op. 46, de *Peter Gynt* d'E. Grieg; Symphonie en *si* bémol, op. 60, de Beethoven.

Peut-on imaginer plus beaux programmes? Cependant, certains critiques anglais ont trouvé à y redire. C'est toujours le même Hans Richter, c'est sa même phalange, c'est surtout son même programme, disent-ils, et, de cet ensemble, à notre avis irréprochable, est née pour eux la monotonie. Combien notre confrère et ami F. Remo, dans ses notes : *la Musique au pays des brouillards*, a raison, lorsqu'il dit : « L'Anglais n'aime pas, mais subit la musique ». Il aurait peut-être pu ajouter : en première audition seulement.

M. David Bispham, pas plus dans le monologue de Sachs que dans le récit de Wotan, n'a pu bien émouvoir l'auditoire.

Les ovations n'en ont pas moins été nombreuses en l'honneur de Richter, qui a depuis longtemps acquis droit de cité à Londres.

La saison d'automne des concerts Richter s'est terminée, samedi dernier. Outre l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, il comportait les fameuses Variations pour orchestre, de Brahms, sur un thème de Haydn, *Choral de Saint-Antoine*, le finale du premier acte de *Siegfried*, enfin la neuvième symphonie avec chœurs de Beethoven.

M. Edward Lloyd est maître d'une jolie voix aux tonalités chaudes, d'un timbre irréprochable, qu'il a su mettre à profit dans les récitatifs de Siegfried; mais il se trouvait mal secondé par un Mime, M. W. Nicholl, qui avait peine à se faire entendre. A la place que nous occupions, son chant se trouvait étouffé par la masse orchestrale.

C'est à Mlle Antoinette Trebelli, Mme Clara Poole, M. Edward Lloyd, M. Watkins Mills, qu'étaient confiés les soli dans la neuvième symphonie. Composée naguère pour la London Symphonic Society et payée par elle 50 livres sterling, cette œuvre a été exécutée à la perfection et a valu à Richter de nombreuses ovations.

Prochainement, le premier concert dirigé ici par Siegfried Wagner. Il conduira deux compositions de son grand-père Fr. Liszt, l'ouverture de *Tann*

häuser, *Siegfried Idyll*, le prélude et le finale de *Tristan*, ce dernier chanté par Mme Marie Brema, qui dira également deux lieder de Wagner, *Träume* et *Schmerzen*, enfin l'ouverture du *Vaisseau Fantôme*.

Jeudi dernier, une foule énorme se pressait au Queens' Hall; il s'agissait de l'exécution de la *Création*, toujours jeune, de Haydn. La Choral Society n'en est ni à son premier concert, ni à son dernier succès. Elle compte quatre cents membres triés et capables. Les voix sont fraîches et travaillées par un chef qui s'y entend, M. W. Carter. On pourrait cependant reprocher à une partie de ces chanteurs une certaine nonchalance qui se trahit pendant l'exécution. A. L.



PRAGUE. — Théâtre national tchèque, *Benvenuto Cellini* d'Hector Berlioz. — Le 10 octobre, notre théâtre national a donné, pour la première fois, le *Benvenuto Cellini* de Berlioz, représenté à Paris déjà en 1838. Mais, à cette époque, le grand maître français ne pouvait être compris. Il fallut que Liszt, à Weimar, et Bulow, à Hanovre, eussent monté cette partition, pour que l'on s'avisât qu'elle n'était pas seulement une compilation d'harmonies et de mélodies, qu'elle renfermait aussi une abondance de traits caractéristiques que la musique ne connaissait pas auparavant. Berlioz, il est vrai, n'est pas un compositeur d'opéra, au sens propre, mais quelle supériorité partout dans son orchestre et particulièrement dans l'ouverture. A ce point de vue, le second et le troisième actes valent mieux que le premier, qui est plutôt vocal. Nos chanteurs ont fait tous leurs efforts pour rendre avec tout le respect voulu l'ouvrage du grand maître, et le directeur, M. Subert, n'a rien négligé pour en augmenter l'effet. Benvenuto Cellini était représenté par M. Lasek, un chanteur doué d'une très grande voix; les autres rôles étaient aussi tenus par nos meilleurs artistes : MM. Polak (Giacomo Balducci), Krössing (Féramosca), Siehr (Pompeo) et Kliment (Salviati); Mme Weiss-Cavalar, en particulier, a joué Ascanio d'une manière tout à fait charmante, et Mme Sitt-Petzold (Thérèse) lui a donné la réplique très heureusement. L'orchestre, sous la direction de M. Cech, s'est tiré de sa tâche avec intelligence, et il a montré une grande bravoure dans l'ouverture du *Carnaval romain*, intercalée entre le second et le troisième acte. VICTOR JOSS.



NOUVELLES DIVERSES

Dès à présent, le Théâtre Royal de Munich annonce qu'il donnera, aux mois d'août et septembre de l'année prochaine, tous les opéras de Wagner dans leur ordre chronologique, excepté *Parsifal*, réservé par Mme Cosima Wagner au seul théâtre de Bayreuth.

Il y aura deux séries de douze représentations chacune. Voici l'ordre des spectacles : les *Fées*, la *Novice de Palerme*, *Rienzi*, le *Vaisseau Fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, l'*Or du Rhin*, la *Walkyrie*, *Siegfried*, le *Crépuscule des Dieux*, *Tristan et Iseult* et les *Maîtres-Chanteurs*.

Le seul intérêt de cette série, c'est la représentation de la *Novice de Palerme* qui, depuis l'unique représentation qui eut lieu naguère à Magdebourg, sous la direction de Wagner même, n'a plus été représentée.

La *Novice de Palerme* est antérieure, on le sait, aux *Fées*. On se rappelle que Wagner a lui-même raconté très plaisamment l'unique représentation de cette œuvre de jeunesse.

M. Camille Benoit a naguère traduit pour le *Guide Musical* cet amusant récit qu'on retrouve dans le volume qu'il a publié sous le titre de *Richard Wagner : Souvenirs*.

Imprudente, la petite note ironique que voici, coupée dans le *Ménestrel* de dimanche dernier :

« Il est question de modifier, ou plutôt d'augmenter d'un mot l'inscription qui est actuellement au frontispice de notre Opéra : Académie nationale de musique. On y ajouterait simplement le mot « étrangère », ce qui ferait : Académie nationale de musique étrangère. Comme on y joue trois fois par semaine *Othello*, et que les autres jours seront vraisemblablement réservés à *Lohengrin*, à la *Walkyrie* ou à la reprise d'*Aïda* qu'on prépare en toute hâte, en attendant les représentations de *Tristan et Iseult*, il faut convenir que la nouvelle appellation donnerait une idée plus exacte de la destination nouvelle de notre premier établissement lyrique. On dirigerait les ouvrages des compositeurs français vers les Institutions des jeunes aveugles ou des sourds-muets. »

Le fait est que des œuvres comme *Thaïs* et le *Mage* (Heugel, éditeur), seraient très bien à leur place dans ces refuges; si elles ont disparu du répertoire de l'Opéra, c'est qu'elles n'y avaient obtenu aucun succès. Nous comprenons que le *Ménestrel* en soit attristé, mais il ne peut vraiment pas vouloir qu'on les impose au public, pour l'unique satisfaction de M. Heugel. C'est égal, il n'a pas eu de chance avec ses grands opéras !

Depuis *Françoise de Rimini*, quelle suite de fours!

M. Jules Lecocq, l'excellent chef d'orchestre des concerts de l'Association artistique de Marseille et du Casino de Spa, nous annonce qu'il va faire exécuter prochainement, pour la première fois, à Marseille, la *Mer* de Paul Gilson, et les *Scènes rustiques* (suite d'orchestre) de Louis Van Dam, deux Belges.

Viendront ensuite un concert exclusivement d'œuvres russes, une reprise d'*Orphée* de Gluck et l'Enchantement du Vendredi-Saint de *Parsifal*.

Voilà qui est faire d'excellente besogne.

Au prochain Concert symphonique à Utrecht, M. Hutschenruyter fera exécuter une nouvelle Suite pour orchestre, *Waldscenen*, et trois esquisses caractéristiques, *Im Garten*, *Ein Mährchen* et *Gnomentanz*, de notre distingué correspondant néerlandais, M. Edouard de Hartog.

Est décédée :

A Wurzbourg, le 16 octobre, à l'âge de soixante-six ans, Mme Jachmann-Wagner, nièce du maître de Bayreuth, célèbre artiste lyrique et comédienne qui, de 1840 à 1862, occupa avec éclat les rôles de première forte chanteuse à l'Opéra de Dresde, puis à l'Opéra de Berlin et qui fut la créatrice du rôle d'Elisabeth du *Tannhæuser*, en 1843, à Dresde. Elle fut aussi la première Ortrude lorsque *Lohengrin* fut joué pour la première fois à Berlin, et elle y créa le rôle de Fidès du *Prophète* de Meyerbeer. Douée d'une voix remarquable par sa puissance, elle dut le meilleur de ses succès à l'énergie de sa diction et au caractère de son jeu. Lorsqu'en 1862 elle dut se retirer de la scène lyrique, elle n'en continua pas moins d'appartenir au théâtre : pendant dix années encore, elle fit figure dans les drames classiques au Schauspielhaus de Berlin, et excella dans les grands rôles tragiques, tels que Clytemnestre, Antigone, Lady Macbeth. Elle avait pris sa retraite en 1872 dans le rôle d'Antigone. Depuis, elle ne reparut plus à la scène qu'une seule fois : en 1876, à Bayreuth, où elle consentit à se charger du rôle de Waltraute dans l'*Anneau du Nibelung*. Johanna Wagner, qui avait épousé M. Jachmann, artiste estimé et régisseur du Schauspiehaus, de Berlin, était la fille d'Albert Wagner, le frère de Richard Wagner, qui fut régisseur aux opéras de Wurzburg, de Hanovre et de Berlin.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

Opéra. — Du 21 au 29 octobre : Le Prophète, deuxième Concert de la Chapelle royale. Hænsel et Gretel. Les Saisons. Tristan et Isolde. Le petit Haydn. Hænsel et Gretel. Tannhæuser. Don Juan. Le petit Haydn et Hænsel et Gretel.

Bruxelles

Théâtre royal de la Monnaie. — Du 21 au 29 octobre : Aïda. Roméo et Juliette. Relache. Mireille et Farfalla. Samson et Dalila. Relâche. Samson et Dalila. La Traviata. Samson et Dalila.

A l'étude : le Barbier de Séville. La Navarraise. Les Noces de Jeannette. Philémon et Baucis et l'Enfance de Roland.

Galeries. — Miss Dollar.

Alcazar royal. — Bruxelles sans-gène.

Concerts-Schott. — Jeudi 8 novembre, à 8 heures du soir, séance du Quatuor à archets de Francfort, composé de MM. Hugo Heermann (premier violon) ; F. Bassermann (deuxième violon) ; Koning (alto) ; Hugo Becker (violoncelle). Programme : Quatuor, op 51, nº 2, *la* mineur (J. Brahms); Sonate pour violoncelle solo, M. Hugo Becker (Locatelli) ; Adagio, *mi* majeur (Mozart) ; Deux danses hongroises, M. Hugo Heermann (Brahms-Joachim) ; Quatuor, op. 59, nº 2, *mi* mineur (Beethoven).

Dresde

Opéra. — Du 22 octobre au 28 : Le Czar et le Charpentier. Les Noces de Figaro. Le Trompette de Sækkingen. Sinfonie-Concert (Eugène d'Albert). Fidelio. Le Preneur de rats.

Munich

Du 21 au 28 octobre : Obéron. Tannhæuser. Gwendoline Hænsel et Gretel. Bajorra. Cavalleria rusticana.

Marseille

Association artistique de Marseille, chef d'orchestre M. Jules Lecocq. Programme du concert du 28 octobre : Ouverture d'Athalie (Mendelssohn ; Symphonie en *si* bémol, nº 1 (Schumann ; Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner) ; Adagio du 44e quatuor (Haydn); Gavotte en rouleau (Lully); Kermesse flamande, extraite du ballet Milenka (Jan Blockx).

Paris

Opéra. — Du 23 au 30 octobre : Othello. Faust. Othello.

Opéra-Comique. — Du 23 au 30 octobre : Manon. Carmen. Falstaff. Mignon.

Concerts-Colonne. — Dimanche 28 octobre, à 2 h. 1/4 très précises, avec le concours de M. Sarasate. Première partie : Symphonie en *ut* mineur, nº 5 (Beethoven) ; Premier concerto pour violon, M. Sarasate (Max Bruch) ; Scènes alsaciennes, septième suite d'orchestre (Massenet).

Deuxième partie : Impressions d'Italie (G Charpentier); Fantaisie norvégienne pour violon, première audition, M. Sarasate (Ed. Lalo) ; Samson et Dalila (C. Saint-Saëns).

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 28 octobre, à 2 h. 1/2 Symphonie en *ut* mineur, nº 41 (Mozart) ; Ouverture de Sapho (Goldmark) ; Pallas-Athéné, hymne chanté par Mlle L. Bréval, de l'Opéra (C. Saint Saëns) ; Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner) ; Air d'Obéron, chanté par Mlle L. Bréval (Weber) ; Chevauchée des Walkyries (Wagner).

Vienne

Opéra. — Du 23 au 29 octobre : Autour de Vienne (ballet). Crépuscule des Dieux. Manon. Autour de Vienne. I Pagliacci et la Noce chez le coiffeur. Carmen. L'Africaine.

An der Wien. — Du 23 au 29 octobre : Jakuba et la Fête des pommes. Le pauvre Jonathan

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Ed. Schuré — Michel Brenet
Georges Servières
Hugues Imbert — René de Récy
Camille Benoit — Etienne Destranges
Alfred Ernst — Guy Ropartz
Van Santen Kolff
J. Houston Chamberlain
Ed. Vander Straeten — Ed. Evenepoel
Maurice Kufferath
Charles Tardieu — Marcel Remy
I. Ragghianti — J. Malherbe
Henry Maubel — Ed. de Hartog
Dr Victor Joss. — N. Liez. — I. Will
Dr F.-V. Dwelshauwers-Dery
Ernest Closson — Lucien De Busscher
Oberdœrfer — Jean Marlin
J. Brunet — A. Wilford, etc, etc.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 4 Novembre 1894 — NUMÉRO 45

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborought street; Schott et Co, Regent street, 157 159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.


PIANOS
LES PLUS EN VOGUE
RUE KEYENVELD 42
& RUE ROYALE 92
BRUXELLES
BERDEN
VENTE, LOCATION, ÉCHANGE,
RÉPARATIONS, ACCORDS.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 45. 4 Novembre 1894.



MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE

ÉTUDE SUR LES MOUVEMENTS

constatés dans

QUELQUES EXÉCUTIONS MUSICALES

EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE

(Suite). — Voir le no 44



Examinons maintenant pourquoi, même dans cette limite raisonnable, le métronome n'a point donné à Beethoven et à Wagner la satisfaction qu'ils en avaient attendue d'abord.

On sait que Beethoven portait sur les mouvements d'exécution une attention toute spéciale. Lorsqu'un de ses ouvrages venait d'être exécuté, sa première question était : Comment a-t-on pris les mouvements? Le reste lui semblait de peu d'importance. Aussi n'est-on pas surpris des appréciations hautement favorables à l'usage du métronome, conservées dans sa lettre à Ignace de Mozel (1) :

« Je me réjouis cordialement de vous voir partager mes vues relativement aux termes de musique, qui sont encore dans un état barbare. Y a-t-il quelque chose de plus contraire à la raison que le terme *allegro*, qui veut dire gaiement, lorsque souvent un morceau portant cette indication renferme des passages qui expriment le contraire?... Les paroles (désignant le caractère du morceau) ne peuvent être jetées légèrement sans un grave préjudice pour l'esprit et pour la nature du morceau, attendu que la mesure est à la musique ce que l'âme est au corps. Ce qui me passe et ce à quoi je pense souvent, ce sont ces absurdes dénominations : *allegro*, *andante*, *adagio*, *presto*. Le métronome de Mælzel en fait justice; aussi je vous donne ma parole que je ne les emploierai plus dans mes compositions..... Arriverons-nous, par là, à généraliser le métronome, dont l'usage est si commode et si nécessaire? Je le crois à peine! On ne manquera pas de nous dénoncer comme tyrans!..... Je crois donc que ce sera pour le mieux (surtout pour notre pays, où la musique est un besoin national) qu'on exige que chaque maître de musique ait un métronome, même dans les écoles de village..... »

Voilà, certes, une profession de foi catégorique! Elle est d'autant plus significative qu'elle suivait le long désaccord et le procès survenus entre le Maître et l'inventeur du métronome. Mais on lui oppose l'apostrophe que Beethoven lança plus tard :

« Pas de métronome! Celui qui a un sentiment juste n'en a pas besoin; quant à celui qui en est dépourvu, le métronome ne lui sera d'aucune utilité, il s'enfuit tout de même avec tout l'orchestre! » A.-B. Marx estime que cette seconde opinion est la plus digne de confiance, sans se préoccuper d'ailleurs de la concilier avec la précédente.

Cependant la contradiction est plus apparente que réelle et les renseignements mêmes rapportés par Schindler suffisent à l'expliquer facilement. Il y a eu, en effet, deux modèles différents du métronome de Mælzel : l'un datant de 1813, gradué de 50 à 100 divisions; l'autre de 1820, gradué de

(1) A. Schindler, *Histoire de la vie et de l'œuvre* (traduction A. Sowinsky), p. 337.

40 à 208. C'est d'après le premier modèle que Beethoven marqua les mouvements de ses symphonies. Mais les valeurs numériques d'un même mouvement étant différentes sur les deux modèles, les chiffres des premières indications devenaient inutilisables avec le second instrument. Il en est résulté une confusion presque inextricable dans la métronomie chiffrée des œuvres de Beethoven. Moschelès et Czerny, souvent chargés de marquer les mouvements au métronome dans les différentes éditions, donnèrent des chiffres tout à fait discordants. C'est, dit Schindler, une véritable tour de Babel. On comprend aisément que Beethoven, témoin et même victime de pareilles confusions, ait abandonné peu à peu l'usage du métronome, et qu'à propos de la Neuvième Symphonie il ait lancé contre cet instrument l'apostrophe citée plus haut. Son usage n'était possible que si l'on pouvait compter sur l'uniformité et la permanence de ses indications; or, au lieu d'un modèle unique, on en trouvait deux fort différents, auxquels venaient se joindre, dans tous les pays, de nombreuses contrefaçons (1).

Beethoven a donc bien plutôt condamné, et à juste titre, la confusion des métronomes que le principe même du métronome. Quoi qu'il en soit, nous retiendrons que le Maître voyait dans la mesure *l'âme même de la musique*, et dans l'exactitude des mouvements généraux l'élément capital d'une bonne exécution.

Les idées de Wagner sur ce point ne sont pas moins nettes; elles s'accordent pleinement avec celles de Beethoven; il attachait aussi aux mouvements exacts la plus haute importance. Mais ce grand créateur était doublé d'un théoricien de premier ordre; il est nécessaire de montrer, par une courte analyse, quelle place il assignait aux mouvements dans l'ensemble des moyens expressifs. Aussi bien, c'est dans ses ouvrages que nous avons trouvé le véritable point de départ et comme l'idée directrice de nos études (1).

Parlant de la Neuvième Symphonie, dont il n'avait entendu d'abord que des exécutions très imparfaites, Wagner relate l'excellente audition qu'en donna l'orchestre du Conservatoire de Paris, en 1839, sous la direction de Habeneck. Cette fois, explique le Maître, l'orchestre avait appris à discerner ce que d'autres n'avaient pas su reconnaître : dans chaque mesure, la *mélodie* de Beethoven; grâce à cette reconnaissance du *mélos*, l'orchestre *chantait* vraiment la symphonie. Mais, et c'est là le second point que Wagner signale comme l'ayant frappé : pour bien *chanter* la symphonie, il fallait aussi avoir trouvé *partout le mouvement exact*. Inversement, à la suite d'un travail soutenu, le discernement du *melos* avait amené la découverte du mouvement exact. Ces deux termes : *exacte compréhension du melos*, et *connaissance du mouvement exact*, sont pour Wagner inséparables : l'un des deux *conditionne* l'autre. Pour lui, le mauvais chef d'orchestre n'entend rien au mouvement exact, parce qu'il n'entend rien à la mélodie; réciproquement, le mouvement exact permet presque à lui seul au bon musicien de trouver l'exécution exacte avec l'étude détaillée de l'œuvre.

Aussi, pour indiquer en abrégé tout ce qui, dans l'exécution exacte, dépend du chef d'orchestre, Wagner se sert-il de cette simple formule : *donner toujours le mouvement exact*. Car, dit-il, le choix et la définition du mouvement nous font reconnaître aussitôt si le chef d'orchestre a compris ou n'a pas compris le morceau (2). C'est donc bien, comme Beethoven, la première place que Wagner assigne aux mouvements exacts parmi les moyens d'exécution; il éclaire singulièrement la question en mon-

(1) Voir les intéressants détails rapportés par Schindler et Moschelès dans *The Life of Beethoven*, edited by Ignace Moschelès, London, H. Colburn, 1841.

(1) *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, tome VIII : *Ueber das Dirigiren*.

(2) Cf. Mattheson; *Der volkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), IIe partie, chapitre 7 (*Von der Zeit-maasse*), et sa citation de Jean Rousseau : « Les mouvements différents sont le *pur esprit* de la musique, quand on y sait bien entrer. »

trant que, par ces mouvements exacts, et par eux seuls, on peut reconnaître et exprimer les idées essentielles, le melos.

On pensera peut-être qu'attachant avec tant de raison une si haute importance aux mouvements exacts, prenant, comme on le sait, tant de soins pour en donner la tradition à ses interprètes, Wagner aurait dû munir toutes ses partitions d'indications métronomiques précises. Il n'en est pas ainsi pourtant. Etait-il donc indifférent aux mauvaises exécutions de ses œuvres? Nullement; faire durer le *Rheingold* trois heures, au lieu de deux heures et demie, ou l'ouverture de *Tannhæuser* vingt minutes au lieu de douze, étaient de lourdes fautes d'interprétation qu'il relevait avec une juste sévérité (*Ueber das Dirigiren*). Mais il prend soin de nous expliquer, dans le même opuscule, les motifs, ou plutôt l'unique motif pour lequel il n'a pas cru devoir se servir du métronome. Ses premières œuvres données aux théâtres étaient pourvues d'indications métronomiques. Cependant, au lieu de constater entre les mouvements d'exécution et les mouvements prescrits la conformité rigoureuse qu'il avait espérée, Wagner releva d'importants écarts; malgré les chiffres, on prenait parfois des mouvements ridicules, et l'on se défendait invariablement contre ses récriminations en prétendant avoir suivi les indications métronomiques le plus consciencieusement du monde. Je reconnus ainsi, dit le Maître, combien est peu sûr l'emploi des mathématiques dans la musique, et depuis lors, non seulement je supprimai le métronome, mais je me bornai même à indiquer le mouvement principal par des désignations très générales; j'appliquai exclusivement mes soins aux *modifications* de ce mouvement, auxquelles nos chefs d'orchestre n'entendent pour ainsi dire rien.

Cela revient à dire que Wagner s'est fait un peu une métronomie spéciale : en effet, ses partitions sont remplies d'indications de ce genre : 𝅗𝅥 = ♩., 𝅗𝅥 = ♩ ♩ ♩, etc. Si Wagner ne donne point de chiffres absolus pour chaque mouvement pris en lui-même, il indique ainsi avec une précision rare les rapports numériques entre les mouvements consécutifs. Nous aurons à revenir sur ce point.

Le métronome n'était pas responsable des erreurs relevées par Wagner. On peut admettre qu'il a accueilli avec trop de complaisance l'excuse de ses infidèles interprètes, et rejeté sur l'emploi des mathématiques, qui n'en peuvent mais, les erreurs dues exclusivement à la négligence ou à l'incapacité. Est-il admissible, par exemple, qu'un chef d'orchestre consciencieux prenne à ♩ = 30 un andante marqué ♩ = 50, ou à 𝅗𝅥 = 48 un allegro marqué 𝅗𝅥 = 80? Evidemment non; et ce sont là pourtant les énormes écarts dont, en moyenne, se rendait coupable le chef incriminé, pour que la durée de l'ouverture de *Tannhæuser* s'étendît de douze à vingt minutes. Ce ne sont ni les mathématiques, ni le métronome qui sont peu sûrs; le vrai coupable est le chef d'orchestre, et les mesurages les plus rudimentaires pendant l'exécution suffiraient à constater son flagrant délit.

Nous n'avons pas à insister sur ce point, car le but de notre travail n'est pas de discuter les avantages que le compositeur peut trouver à mettre sur sa partition des indications chiffrées plus ou moins nombreuses, ni l'influence plus ou moins heureuse que celles-ci exerceront sur la correcte interprétation de l'œuvre. Il nous suffit, quant à présent, d'avoir rappelé : que l'exactitude scrupuleuse des mouvements, chiffrés ou non par l'auteur, pris par les interprètes dans la tradition ou découverts grâce à l'étude personnelle, est la condition primordiale, indispensable à la traduction de l'œuvre musicale; que cela résulte de la nature même de ses éléments constitutifs dont les proportions ne souffrent ni amplification ni réduction; et qu'enfin le témoignage de maîtres incontestés comme Beethoven et Wagner prouve combien il est important d'atteindre dans la pratique cette exactitude scrupuleuse.

Nous ne nous occuperons guère, dans ce qui va suivre, des œuvres pour lesquelles l'auteur a donné lui-même, sans erreurs, la métronomie chiffrée des principaux mou-

vements. Sans erreurs, disons-nous; car il est arrivé que des compositeurs ont inexactement chiffré, faute de repérer correctement au métronome l'allure répondant à leurs intentions réelles; il n'est pas sans exemple non plus que la fantaisie des éditeurs ait marqué sur la partition les chiffres les plus invraisemblables. Si nous écartons les œuvres métronomisées sans erreurs, c'est que l'étude comparative de leurs exécutions ne servirait qu'à constater le plus ou moins d'écart entre les allures réalisées et les allures prescrites; elle serait utile sans doute pour la critique de chaque exécution en particulier, mais elle n'apprendrait rien qu'on ne sût déjà sur les intentions de l'auteur; le problème de l'interprétation métronomique serait réduit à sa plus simple et à sa moins intéressante expression.

Il en est tout autrement pour les œuvres dont la métronomie chiffrée n'a pas été donnée par l'auteur. Tout semble livré à l'arbitraire; on n'a pour se guider que des traditions plus ou moins vagues, parfois discordantes, et l'examen de l'œuvre elle-même où le sentiment individuel, bon ou mauvais, pourra se donner librement carrière. Le problème devient complexe et intéressant; comment sera-t-il résolu dans la pratique? Comment comparera-t-on les solutions et distinguera-t-on la valeur relative de chacune d'elles?

Evidemment, a dit Reicha, il y a une manière d'exécuter qui, si elle était connue des musiciens, exclurait toute autre exécution (1). Mais cette *manière* ne sera probablement jamais susceptible d'être fixée par des signes, ni contrôlée par des moyens rigoureux. Trop d'éléments divers influent sur l'exécution : variations d'intensité des sons, nuances expressives de toute sorte pour chaque voix et chaque instrument isolé, importance respective des divers groupes sonores à chaque instant, etc.; enfin les mouvements. A part ceux-ci, tous ces éléments sont difficilement mesurables; aussi, quoique facteurs essentiels de l'expression, échappent-ils souvent à l'analyse; la critique exercée sur eux paraît généralement pauvre et arbitraire, parce qu'elle n'est pas et ne peut pas être documentée. Ou discutera, par exemple, longuement les mérites comparatifs de deux orchestres au point de vue de l'exécution des nuances et du bon équilibre des groupes d'instruments; la supériorité de chacun d'eux trouvera ses défenseurs; mais ceux-ci donneront des impressions et non des preuves; et l'on sera fort embarrassé pour choisir entre de pures affirmations contradictoires dont l'exactitude est invérifiable et l'impartialité parfois suspecte.

Si les mouvements ne sont qu'un élément dans l'ensemble de l'exécution, ils sont du moins le plus important, puisqu'ils constituent un véritable critérium de la compréhension de l'œuvre et qu'ils en *conditionnent* l'expression; ils sont, de plus, facilement mesurables dans la plupart des cas.

C'est ce qui nous a conduits à rechercher comment on observe les mouvements dans les exécutions, bien qu'ils ne soient que le signe partiel d'une bonne interprétation. Après les avoir recueillis pendant l'audition, et rapportés au métronome, nous étudions s'ils sont on non conformes aux indications générales fournies par le compositeur, et nous discutons les résultats ainsi obtenus.

Mais on a fait à cette méthode l'objection suivante : Oui, il faut admettre avec Wagner que les mouvements exacts conditionnent et caractérisent la bonne exécution; il est certain que, sans rien savoir à priori de la métronomie voulue par l'auteur, l'auditeur, le musicien, le critique peuvent quelquefois reconnaître que les mouvements généraux et même locaux sont mauvais à l'exécution. Sans doute, il existe théoriquement pour toute œuvre un ensemble d'allures meilleures que les autres et sur lesquelles on devrait se régler pour diriger ou critiquer chaque interprétation. Mais cet idéal mathématique, vous ne le connaissez pas, car l'auteur ne l'a fixé ni dans ses détails infinis, ni même souvent dans ses grandes lignes. Vous serez donc dans vos constatations, quelque précises et documentées qu'elles soient, sans guide et sans boussole; votre

(1) *Epigraphe du Traité de l'Expression musicale*, par Mathis Lussy.

accumulation de relevés chiffrés, loin de rien éclaircir, ne sera qu'un chaos obscur et discordant. Est-ce que le sentiment variable et quotidien des mêmes interprètes, dans les exécutions successives d'une même œuvre, et à fortiori d'interprètes différents, n'exercera pas sur les allures générales ou locales une influence personnelle prépondérante? Est-ce que les mouvements ne pourront pas être notablement divergents dans deux exécutions produisant des impressions esthétiques également bonnes?

Si cette grave objection est fondée, il devient évident que les constatations chronométriques les plus précises ne serviront pas à grand'chose; car le but, l'impression esthétique, étant également atteint, qu'importe la différence des moyens? Mais alors il faudrait donc admettre que les mouvements ne conditionnent pas la bonne exécution, et qu'il y a une inconciliable contradiction entre des principes théoriques qui s'imposent impérieusement à l'esprit et des faits qui les démentent.

C'est l'observation, l'observation seule, qui peut trancher la question. Considérons un assez grand nombre d'exécutions des mêmes œuvres, en des temps, en des lieux et par des interprètes divers; notons, à l'aide d'appareils précis, les mouvements métronomiques de chacune d'elles. Puis, classons dans un premier groupe celles qui nous ont paru confuses, peu conformes au caractère de l'œuvre, en un mot défectueuses; et dans un second groupe, celles qui, nous ayant causé les impressions les plus vives et les plus claires, nous ont paru bonnes. Interrogeons enfin les chiffres représentant les allures générales et locales dans les deux groupes. Voici ce que cette expérience nous apprendra dans l'immense majorité des cas : les mouvements des exécutions du premier groupe, que d'instinct nous jugions mauvaises, sont variables et bizarrement discordants de l'une à l'autre; ceux du second groupe, au contraire, malgré la différence des époques, des lieux et des interprètes, restent d'une fixité souvent surprenante. Sans doute, c'est le sentiment du chef et des exécutants qui, en fait, inspire l'allure, qui règle à chaque instant ses altérations et ses flexions expressives ; mais toutes les fois que l'œuvre est bien rendue, il semblerait qu'un invisible métronome, souple autant que précis, et toujours d'accord avec lui-même, commande les mouvements point par point.

Tel est le fait qui se dégage avec la netteté la plus saisissante de nos nombreux mesurages. Ici l'expérience se joint à la théorie pour affirmer avec Wagner que les mouvements exacts conditionnent la bonne exécution. Il est donc bien vrai de dire qu'à de rares exceptions près, la constatation détaillée des mouvements permet d'apprécier la manière dont le chef d'orchestre entend sa partition, le soin avec lequel il l'a étudiée, le degré d'assimilation qu'il a atteint, l'efficacité et la fixité de l'action qu'il exerce sur ses collaborateurs.

Mais, dira-t-on encore, n'est-il pas inutile d'introduire dans nos salles de concert ou de théâtre des appareils de précision pour enregistrer mesure par mesure, et en chiffres, les mouvements suivis? L'auditeur ne peut-il pas discerner les allures, *au sentiment*, les observer ou les comparer sans cet encombrant attirail de chronomètres et de métronomes? Nous n'hésitons pas à répondre négativement. Il est certain qu'un auditeur exercé reconnaîtra par l'oreille seule l'imperfection notable des mouvements; mais cette appréciation, peut-être juste dans l'ensemble, sera vague, sinon erronée dans le détail, si elle n'est pas accompagnée de mesurages convenables. Diverses défectuosités contribuant à l'effet défavorable d'ensemble, l'auditeur n'aura les moyens d'indiquer ni la nature exacte des fautes métronomiques commises, ni l'importance des modifications à faire pour les corriger.

Nous donnerons immédiatement un exemple montrant l'impuissance relative de l'étude métronomique « au sentiment ». L'année dernière, le critique musical d'un journal français comparait les exécutions de la *Walkyrie* données au Théâtre-Royal de Munich, et à l'Opéra de Paris. Il constatait qu'à Munich, abstraction faite de l'interprétation individuelle, le premier acte

produisait une impression plus grande, plus intense, et il attribuait, avec raison, cet effet à la justesse des mouvements. L'œuvre, disait-il, est jouée à Munich dans un mouvement tout différent du nôtre ; le premier acte surtout est, *d'un bout à l'autre*, pris plus lent, beaucoup plus lent. La critique était fondée, en ce sens que la plupart des mouvements suivis à Paris étaient moins satisfaisants que ceux de Munich. Mais il résulte de nos mesurages sur quatre représentations de l'œuvre à Paris et à Munich, que les durées totales du premier acte différaient extrêmement peu ; des altérations métronomiques proportionnées aux différences de ces durées auraient été difficilement saisissables à l'oreille. Les durées totales auraient bien autrement différé si le premier acte avait été, *d'un bout à l'autre*, pris à Munich *beaucoup plus lent* qu'à Paris. La vérité est que les mouvements avaient entre eux de grosses différences, mais tantôt en plus, tantôt en moins, de telle sorte que les durées totales restaient néanmoins à peu près pareilles. D'aussi multiples écarts ne pouvaient être constatés, ni surtout rapportés, sans instruments de mesure; aussi le critique n'avait-il retenu que les écarts particulièrement choquants et avait-il ensuite généralisé à tort leur sens et leur caractère.

Il nous sera permis de conclure des considérations et de l'exemple précédents, que si l'on veut chercher dans les mouvements le critérium (critérium partiel, bien entendu) d'une bonne exécution, et si l'on veut tirer de leur étude expérimentale les fruits qu'elle doit donner, il faut procéder par mesurages précis et détaillés. Il est impossible de remplacer ces mesurages par des appréciations « au sentiment » dont le caractère vague et contestable est le moindre défaut. Il ne faut pas songer non plus à les suppléer par les renseignements recueillis auprès des exécutants et des chefs d'orchestre *en dehors de l'exécution*. C'est un fait bien connu, et dont nous avons rencontré pour notre part plusieurs exemples, que des artistes interrogés sur les mouvements métronomiques des œuvres exécutées ou dirigées par eux hésitent à répondre, ou fournissent avec la plus parfaite bonne foi des chiffres erronés. Et cela s'explique fort bien ; ils ont pu sans aucun chiffre s'assimiler l'œuvre, il la sentent avec la plus grande netteté, ils sont capables de la dire et de la redire sans varier d'une unité dans ses diverses allures : tels ces acteurs de premier rang qui, ayant étudié minutieusement leur débit, leurs accents, leurs jeux de scène, une fois en pleine possession du rôle, reproduisent sans incertitude et sans écart l'unique et parfaite interprétation qu'ils ont réglée. Mais les interprètes de l'œuvre musicale sont arrivés le plus souvent à un résultat de même ordre sans se préoccuper le moins du monde des chiffres du métronome; la justesse, la fixité de ces chiffres sont, en général, la conséquence et non le point de départ de leur travail et de l'affinement de leur sens musical; ils rendent l'allure convenable avec la précision d'un instrument, mais ils n'ont que faire de la mesurer pour la suivre. « Vous me demandez quel est le degré métronomique convenant à ce morceau de quatuor, nous disait, il y a quelques années, un éminent violoniste ; mais je ne connais pas ce degré et ne puis vous le dire. Je sens le morceau, et je le joue comme je le sens. Je vais jouer ma partie devant vous ; écoutez-moi et notez les chiffres qui vous intéressent. » Oserons-nous ajouter que cet artiste jouant isolément sa partie ne *sentait* plus l'œuvre de la même manière que quand il l'interprétait en public avec ses trois coexécutants, et que les degrés métronomiques recueillis dans les deux cas différaient notablement? Discordance étrange, en apparence, facilement explicable cependant. Car le sentiment de l'œuvre dirigeait seul l'allure; exact et sûr pour l'interprétation en commun, il était un peu désorienté et faussé par l'isolement ; dans l'œuvre mutilée, l'artiste avait peine à retrouver sa rythmique habituelle.

On fera donc sagement de n'accepter que sous bénéfice d'inventaire les renseignements fournis par les artistes sur les mouvements qu'ils croient suivre dans l'exécution. C'est en action, dans l'ensemble complet, dans le milieu normal qu'il faut les saisir et les observer.

Si nous avons réussi, par cette courte

introduction, à faire comprendre le principe, les conditions et la portée de nos études, le lecteur nous suivra volontiers dans l'analyse et les commentaires de quelques fragments extraits de nos volumineuses statistiques. Il nous demandera de lui montrer, avec chiffres à l'appui :

Dans quelles limites varient les métronomies effectives des bonnes exécutions d'une même œuvre ;

Si la précision est la même pour les œuvres de nature différente : musique de chambre, œuvre d'orchestre, opéra ou drame lyrique ;

Si le même orchestre, sous la même direction, exécutant la même œuvre à plusieurs reprises, réussit à suivre identiquement les mêmes mouvements ;

Si le même chef, conduisant deux orchestres différents, parvient à maintenir effectivement ses intentions et dans quelle limite ;

Si le chronomètre révèle une influence personnelle et perturbatrice des solistes, instrumentistes ou chanteurs, ou si, dans certains cas, cette influence est annihilée, au bénéfice de la rectitude métronomique, par l'autorité prépondérante du chef d'orchestre.

Telles sont, pour nous borner à une énumération partielle, les questions dont nos documents chiffrés permettent d'aborder l'étude. Bien que nos recherches s'étendent déjà sur plusieurs années, nous n'avons pas la prétention de présenter ici un exposé complet ni des solutions définitives. Nous espérons toutefois dégager dès maintenant quelques résultats intéressants, attirer l'attention sur les fautes et les contre-sens qu'une critique insuffisante couvre trop souvent de son silence. Notre travail n'eût-il d'autre résultat que de contribuer à la découverte et au redressement de ces erreurs, nous nous estimerions amplement récompensés de l'avoir entrepris.

(*A suivre.*) H. Alvin et R. Prieur.





LETTRES DE RICHARD WAGNER

A

AUGUSTE RŒCKEL

(Traduites par M. Kufferath)

(Suite). — Voir les nos 38, 39, 40, 41, 42, 43 et 44.

VII

Zurich, 23 août 1856.

Ta lettre, très cher ami, ne m'a nullement rendu d'humeur batailleuse, elle m'a, au contraire, confirmé dans cette opinion que les discussions ne mènent à rien dans le monde. Ce qui nous appartient le plus en propre, ce ne sont pas les idées, mais les intuitions ; mais celles-ci nous sont si particulières que nous n'arrivons jamais à les exprimer intégralement, que nous ne parvenons pas à les communiquer d'une façon entièrement analogue ; même l'effort le plus complet dans ce sens, l'acte de l'artiste, l'œuvre d'art, n'est comprise après tout, par les autres, que d'après le point de vue propre à chacun. Combien est vain l'espoir de l'artiste de voir son sentiment reproduit parfaitement dans celui d'autrui, alors que lui-même, devant son œuvre, si c'est véritablement une œuvre d'art, il doit se trouver comme devant une énigme au sujet de laquelle il peut s'égarer dans les mêmes illusions que les autres ! Comment, d'autre part, nous expliquer ce singulier mystère, si ce n'est en nous interrogeant de nouveau nous-mêmes ? Je puis parler de cette question, car j'ai fait, à ce sujet, les plus surprenantes expériences. Bien rarement, un homme aura été autant que moi contradictoire dans ses idées et son sentiment, aussi étranger à lui-même ; car je dois avouer que mes propres œuvres d'art ne sont devenues compréhensibles pour moi-même, c'est-à dire qu'elles n'auront été embrassées par mon intelligence et expliquées à ma raison que maintenant, grâce à un tiers, qui m'a livré les notions absolument adéquates à ce que j'éprouve. La période dans laquelle j'ai commencé à créer, d'après mon propre sentiment, s'ouvre avec le *Hollandais volant ; Tannhæuser* et *Lohengrin* ont suivi ; si, dans ces œuvres, se trouve

exprimé un trait poétique fondamental, c'est bien le tragique élevé de la Résignation, du Renoncement motivé, devenant à la fin nécessaire et seul rédempteur, à la Volonté. Ce trait profond est ce qui a imprimé à mes poèmes, à ma musique, la gravité sans laquelle mes œuvres n'auraient pu émouvoir, comme elles l'ont fait. Or, ce qu'il y a de plus remarquable, c'est qu'avec toutes les forces intellectuelles consacrées par moi à la réflexion et à la compréhension des conditions de la vie, je travaillais, en réalité, dans un sens radicalement opposé à cette vue fondamentale. Alors que l'artiste, en moi, voyait clair avec une sûreté si impérieuse qu'il imposait cette impression à toutes mes créations, le philosophe, en moi, cherchait à se créer une explication du monde absolument contraire; et cette explication, maintenue avec la dernière obstination, mes intuitions d'artiste toutes spontanées, purement objectives, la renversaient, à tout propos, à mon grand étonnement. Le plus étrange à cet égard est ce que j'ai éprouvé avec mon poème des *Nibelungen :* je le conçus à l'époque où je m'étais forgé un monde optimiste, suivant l'esprit de l'hellénisme, croyant sa réalisation absolument possible, à la condition de la vouloir, et, à ce propos, je m'efforçais assez ingénieusement de m'expliquer pourquoi, en somme, nous ne voulions jamais. Je me rappelle maintenant que, dans ce dessein conscient de création, j'avais mis à part l'individualité de mon Siegfried, avec la ferme volonté d'en faire le représentant d'une vie sans souffrance; mais, plus encore, je croyais m'être exprimé distinctement en mettant à nu le mal premier d'où découle la suite d'iniquités auxquelles succombe tout un monde; ce devait être une leçon nous invitant à mettre à la place un monde plus équitable. Eh bien, dès que j'entrepris de développer mon projet, déjà même en élaborant le plan, je dus me rendre compte qu'inconsciemment j'obéissais à une intuition bien plus profonde; qu'en réalité, au lieu d'embrasser seulement une phase du développement du monde, j'avais reconnu le monde dans l'essence même de toutes ses phases possibles et dans tout son néant; d'où il résulta, naturellement, que, demeurant fidèle à mes intuitions et à mes idées, je mis au jour quelque chose qui différait totalement de ce que je m'étais proposé. Je me souviens cependant qu'une fois, à la fin, j'ai arbitrairement fait prévaloir mes intentions premières, — mais c'est la seule fois, — dans la phrase à tendance que Brunnhilde adresse, à ceux qui l'entourent lorsque, les prémunissant contre les iniquités de la Possession, elle leur montre l'Amour, seul rédempteur (1), sans que (malheureusement!) cela soit bien clairement expliqué, puisque, dans tout le cours du mythe, nous voyons l'Amour comme agent essentiellement destructeur. Voilà à quel point l'intervention de mon intention préconçue a pu m'aveugler dans cet unique passage! Chose curieuse, cet endroit n'avait cessé de me torturer, mais il fallut le bouleversement complet des représentations de ma raison, provoqué finalement par Schopenhauer, pour me faire découvrir le motif de ma peine et m'apporter la pierre terminale correspondant à l'esprit de mon poème, la sincère constatation du véritable et profond état des choses, sans la moindre allusion à une tendance.

Je te raconte ce détail assurément intéressant, pour te montrer bien clairement comment la différence entre les Intuitions et les Concepts si profondément et si heureusement dégagée par Schopenhauer, a été comprise par moi non pas comme une idée, mais comme une vérité d'expérience; celle-ci s'impose à moi avec une certitude si impérieuse qu'après avoir reconnu par moi-même l'exactitude des rapports établis, je me borne à la cultiver en moi sans avoir la prétention de la faire partager à d'autres par le chemin de la dialectique. Moi même, je sens trop profondément que, de cette manière, elle n'aurait jamais pu m'être inculquée, si elle n'avait déjà répondu entièrement à ce que j'avais éprouvé; je reconnais encore qu'il est impossible de la faire saisir à quiconque ne la posséderait pas déjà en soi, par l'intuition propre, avant la compréhension raisonnée. Comme nous n'embrassons rien au moyen des idées si nous ne le connaissons auparavant par l'intuition, il est clair qu'un homme qui a reconnu tout cela nettement, à plus

(1) Allusion à la scène finale du *Crépuscule des Dieux*. Dans les Œuvres complètes, on trouvera la version primitive du poème où se trouve développée l'idée de la Rédemption par l'Amour, à côté de la version définitive qui supprime complètement toute allusion de ce genre. V. *Gesam. Schriften*, tom VI, rages 361-63.

forte raison quand il se sent aussi peu philosophe que moi, ne peut avoir l'envie de s'exposer à être mis en défaut comme dialecticien. Je ne puis m'exprimer que dans les œuvres d'art. — Cependant, et pour en finir, je te demande encore ceci : — Peux-tu t'imaginer une *action morale* qui ne soit inspirée de l'idée de *Renoncement?* Et qu'est-ce que le plus haut degré de sainteté, c'est-à-dire la rédemption la plus complète, si ce n'est le Renoncement pris comme base de toutes nos actions? — Mais, ces simples questions me mènent déjà trop loin, et je me lance là dans l'abstraction plus qu'il ne m'est favorable. Aussi, laisse-moi t'entretenir encore de ma personne concrète.

Je suis artiste et rien que cela : — ce qui fait mon bonheur et mon malheur; sinon, je voudrais bien être saint et savoir que je n'ai plus rien de commun avec la vie; seulement, fou que je suis, je cours et m'éreinte pour me procurer le repos, ce repos artificiel d'une vie tranquille, suffisamment agréable, — pour pouvoir travailler et n'être qu'artiste. C'est si difficile à atteindre que souvent je dois rire de ma course éternelle après le repos. Depuis que je ne t'ai plus écrit, je me suis trouvé assez misérable; l'expédition de Londres a été une folle inconséquence de ma part, et j'en ai supporté avec humilité la punition, notamment en remplissant jusqu'au bout mon engagement. Là-bas, j'ai perdu tout goût à mon travail; je voulais y terminer ma partition de la *Walkyrie*, mais j'avais perdu la mémoire intérieure et je revins malade à Zurich; ici, j'ai terminé péniblement (mais, entre nous, superbement) la *Walkyrie*, dans le courant de l'hiver, au milieu de fréquents accès de l'érysipèle facial; puis, au début de cet été, je suis allé à Genève, où j'ai fait, sous la direction d'un excellent médecin, une cure d'hydrothérapie très efficace; c'est en rentrant de là que j'ai trouvé ta lettre. Je n'ai pu songer encore à commencer la composition du *Jeune Siegfried;* à la fin de septembre, Liszt me rendra visite, je repasserai avec lui les deux partitions terminées; ainsi ranimé et encouragé, j'espère pouvoir alors entreprendre *Siegfried*, pour l'offrir terminé au monde l'année prochaine. Voilà tout ce que je sais à mon sujet. — A grand' peine, j'ai encore reçu, l'année dernière, à Londres, une copie complète de l'*Or du Rhin;* je l'ai laissée là-bas à un jeune ami, l'excellent pianiste Klindworth, afin qu'il en fasse une belle réduction. Mais le malheureux a, lui aussi, été gravement malade pendant longtemps et il vient seulement de me renvoyer la partition avec la réduction pour piano : celle-ci doit être mise au net ici et le copiste aura besoin de la partition pour les indications de scène; ce ne sera donc que lorsque ce travail sera terminé que je pourrai de nouveau disposer de la partition, mais je te promets alors de te l'envoyer, après la visite de Liszt. Il n'existe pas encore de copie de la *Walkyrie*, car je n'ai ici qu'un seul bon copiste, et il dispose de peu de temps. Je déteste de me séparer du manuscrit de mes partitions; c'est pourquoi je n'ai pas fait copier la *Walkyrie* à Dresde. Ce n'est pas tant que je craigne la perte de l'original, — ce qui serait assurément bien fâcheux, — mais j'ai besoin du manuscrit pour pouvoir continuer mon travail. Toutes ces circonstances t'expliqueront le retard dans l'envoi de mon œuvre.

Quant aux petits écrits de Schopenhauer, je vais te les faire envoyer. Il s'y trouve tant de choses nouvelles et importantes, que je t'en promets une grande jouissance malgré les indéniables duretés et les partis pris du solitaire, devenu trop absolu, qui te froisseront çà et là. Tu recevras en même temps la partition de mon *Ouverture de Faust*, que je viens de retravailler, dans une occasion récente, et qui ne me paraît pas indigne de moi dans sa nouvelle forme. Les livres, je devrai d'abord les faire venir de Leipzig.

Pour ce qui est de mon sort extérieur, on continue à donner mes opéras en Allemagne, mal, mais avec un succès durable, ce qui m'étonne, tout en me faisant sourire. On s'occupe aussi de me procurer l'autorisation de rentrer en Allemagne, le grand duc de Saxe-Weimar s'est intéressé très activement à ces démarches, sans avoir pu aboutir jusqu'ici à un résultat favorable. Pour moi, je me souhaite surtout la santé, afin de pouvoir développer tous les projets dont je suis encore plein; malheureusement, j'en suis plus plein qu'il ne faudrait, car, outre mes *Nibelungen*, j'ai encore en tête un *Tristan et Iseult* (l'Amour comme supplice effroyable) et un nouveau sujet, les *Vainqueurs* (Suprême Rédemption, légende

bouddhique), qui, tous deux, me harcèlent de si près que, par considération pour les *Nibelungen*, je dois lutter énergiquement pour les aujourner.

Voilà, cher Auguste, tu as maintenant noir sur blanc, ce que je puis lâcher en une fois, moi qui ai encore grand besoin de repos. Conserve la gaîté et la clarté de ton intelligence, et arrange-toi une philosophie selon tes besoins; au bout du compte, nous ne saurons jamais que ce que nous voulons savoir, car tu m'accorderas bien qu'en dépit de tout notre savoir, nous sommes et demeurons toujours toute Volonté et que, par là, si nous sommes les plus puissants, nous sommes loin d'être les plus sages.

Adieu et garde en affection

ton Richard Wagner.

(A suivre).

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERT-COLONNE



Combien douce et reconfortante est cette admiration que professe la jeunesse actuelle pour les belles œuvres de Beethoven! Avec quelle frénésie elle a applaudi, dimanche dernier, au Concert-Colonne, la plus connue des symphonies du maître, celle en *ut* mineur, dans laquelle Beethoven a inauguré la série des grandes pages orchestrales où son génie, s'inquiétant moins des formes déjà employées, a ouvert un si vaste champ à l'art musical! Comme cette jeunesse soulignait avec passion toutes les beautés de cette œuvre, l'allegro du début avec ses fougues et ses véhémences, l'andante avec son thème gracieux, présenté par les violoncelles et les altos, le scherzo suivi du trio dans lequel les contrebasses et les violoncelles exécutent un trait que Berlioz comparait aux ébats d'un éléphant en gaieté! Comme elle était haletante en suivant les péripéties de ce mystère d'harmonie qui sépare le scherzo du finale, véritable chant de victoire. Le succès fut considérable. Lorsque nous assistions à ces explosions de joie et d'enthousiasme, nous nous reportions malgré nous aux premières exécutions des symphonies de Beethoven au Conservatoire, et nous ne pouvions oublier qu'Habeneck fut forcé d'y pratiquer des coupures, pour les faire accepter du public. Que les temps sont changés!

Le premier concerto de Max Bruch qu'a exécuté Sarasate n'est pas un nouveau-venu pour nous. C'est une œuvre qui, sans être comparable aux concertos de Beethoven et de Mendelssohn, offre un vif intérêt tant au point de vue mélodique que sous le rapport de l'harmonie. L'expression dramatique y est très intense, et l'orchestre, fort bien écrit, vient admirablement en dehors. Après un prélude chaleureux où les doubles cordes sont heureusement employées et dans lequel un motif principal d'un tour fort gracieux et distingué, puis une phrase d'orchestre très lumineuse se dessinent, l'adagio, un peu mendelssohnien, est d'un sentiment contemplatif. Quant au finale, il débute par une attaque vigoureuse en doubles cordes, que l'auteur affectionne, et se développe très magistralement; nous y avons noté un trait rapide en forme d'arpèges, d'une grande difficulté, que Sarasate a enlevé avec sa facilité ordinaire.

Dans la seconde partie du concert, le virtuose impeccable a fait entendre, pour la première fois à Paris, la *Fantaisie norvégienne* de Lalo. Cette œuvre, plus connue sous le titre de *Rapsodie norvégienne*, fut écrite primitivement pour violon et orchestre (1878) et dédiée à Sarasate, qui la fit entendre à Berlin, sous la direction de Max Bruch, le 29 novembre 1878. Plus tard, l'auteur en fit une *Suite d'orchestre* qu'il dénomma *Rapsodie norvégienne* et dédia à M. Ed. Colonne; la première audition en fut donnée le 26 octobre 1879 aux Concerts du Châtelet. Des trois parties qui composent la *Fantaisie norvégienne* (allegretto, andante, finale), c'est la première qui nous semble la mieux venue. Les motifs sont intéressants, pleins de poésie, et leur interprétation, confiée tantôt au violon solo, tantôt à l'orchestre, est fort habilement rendue. L'andante est d'un joli sentiment, peut-être légèrement incolore, — et le finale donne au soliste l'occasion de déployer toute sa virtuosité. Le triomphe de Sarasate a été complet.

Le concert du 28 octobre avait encore à son programme les *Impressions d'Italie* de M. G. Charpentier, les *Scènes alsaciennes* de Massenet et des fragments de ballet tirés de *Samson et Dalila*. Nous avons déjà dit ce que nous pensons des *Impressions d'Italie*, et nous croyons inutile d'y revenir. Des *Scènes alsaciennes*, nous ne retiendrons, si vous le voulez

bien, que la troisième partie « Sous les tilleuls ». Tout Massenet est là. Sur le quatuor en sourdines, avec quelques tintements de cloche au loin, se détache le dialogue du couple amoureux. « Doucement penchée vers lui, elle murmure : « M'aimeras-tu toujours? » Le violoncelle (M. Baretti) et la clarinette (M. Terrier), reprenant tour à tour la phrase émue, sœur de telle page de Gounod, se réunissent à la tierce, enveloppés l'un et l'autre par les traits caressants des violons, puis murmurent une dernière fois leur litanie d'amour. Mais quelle chute avec le *Dimanche soir!* Toutes les vieilles ficelles en jeu, le bruit des tambours, les clairons sonnent la retraite derrière la coulisse — et cela maladroitement présenté, — bruyant, manquant de distinction et sans valeur aucune!

La *Danse des prêtresses de Dagon* et le *Réveil des prêtresses*, tirés de *Samson et Dalila*, ont retrouvé le succès qui leur est dû.

Hugues Imbert.



Wagner a fait sa réapparition, dimanche dernier, aux concerts du Cirque d'Eté, avec la *Chevauchée des Walkyries* et l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*; l'exil du maître, que nous signalions l'autre jour, aura donc été de courte durée.

Ne trouvez-vous pas qu'il serait bon de laisser de côté, pour un certain temps, du moins, cette pauvre *Chevauchée des Walkyries*, une page assurément fort belle, mais dont on abuse un peu partout, et qui commence à tourner au pâté d'anguille? Les farouches guerrières ne chevauchent-elles pas d'ailleurs depuis longtemps à l'Opéra, où elles sont à leur place? La mission des chefs d'orchestre de concerts est terminée en ce qui les concerne; ils doivent désormais les rayer de leurs programmes.

Pour débuter, on nous donnait la symphonie en *ut* mineur de Mozart, fort bien rendue, finement détaillée; mais que le public a écoutée, ce semble, d'une oreille un peu distraite, réservant sans doute son attention tout entière pour l'œuvre importante qu'il allait entendre, nous voulons dire l'ouverture de *Sapho* de Goldmarck, véritable symphonie, composition de haut style, d'une grande envergure, puissamment conçue et dans l'exécution de laquelle l'auteur ne paraît pas avoir été, à aucun moment, trahi par ses moyens. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette œuvre toute débordante de lyrisme, car on ne s'en tiendra pas, espérons-le, à une première audition.

M. Lamoureux ne perdra-t-il donc jamais la détestable habitude, — qui est devenue chez lui un véritable tic, — de faire entendre à tout bout de champ, au beau milieu d'une exécution, des sifflements aigus, pour imposer silence au public et prouver qu'il a le droit de faire lui-même la police chez lui? Ces manifestations intempestives et antimusicales, accompagnées le plus souvent d'un geste de mauvaise humeur et d'un regard qui voudrait être imposant et qui n'est que ridicule, sont d'autant plus inconvenantes qu'elles s'adressent en général à quelque dame assez infortunée pour n'avoir pu gagner à temps la place qui lui est réservée. Ce crime passerait la plupart du temps inaperçu, et l'exécution n'en serait point troublée; mais M. Lamoureux ne manque jamais, avec un tact merveilleux, de mettre, comme on dit, les pieds dans le plat. Alors les auditeurs sont distraits; ils perdent le fil de l'idée musicale qu'ils suivaient et portent instinctivement à leur tour les yeux sur la pauvre délinquante, qui s'assied en rougissant. Et quand bien même on n'aurait pas à déplorer tous ces inconvénients, on préférerait, j'imagine, le léger frou-frou d'une robe qui passe aux sifflets perçants du maître de céans.

N'oublions pas, en terminant, d'enregistrer le nouveau succès remporté par la charmante Mlle Bréval dans l'air d'*Obéron* de Weber et dans *Pallas-Athéné* de M. Saint-Saëns.

Ernest Thomas.

P.-S. — Le metteur en pages a quelque peu bouleversé l'article que je consacrais, dans le dernier numéro du *Guide Musical*, à la réouverture des Concerts-Lamoureux. Mais le lecteur aura sans doute rectifié de lui-même cette erreur typographique.

Il s'agit de transposer à la deuxième colonne de la page 834, après la première ligne, les lignes 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 de la première colonne de la page 835.



Le *Journal des Débats* assure que *Tristan et Iseult* ne sera pas donné au printemps prochain à l'Opéra de Paris. Et il ajoute à ce propos :

« Il faudrait être un wagnérophobe forcené pour ne pas se réjouir de cette excellente nouvelle. Le massacre de la *Walkyrie* ne pouvait laisser aucun doute sur le sort réservé à *Tristan*. A la vérité, il y aurait peut-être un moyen de donner, même à l'Opéra, des représentations intéressantes de *Tristan*. Mme Wagner l'avait fait proposer aux directeurs du théâtre : c'était de confier à M. Félix Mottl le soin de diriger les répétitions. Naturellement, les trois chefs d'orchestre de l'Opéra ont déclaré qu'ils donneraient leur démission, si l'on appelait un étranger au pupitre. La perspective de cet heureux événement n'a pas suffi à décider les directeurs à accepter l'offre de Mme Wagner.

C'est, dit-on, *Tannhäuser* qui pâtira à la place de *Tristan*. Le fait est que si l'orchestre est somnolent dans *Tannhäuser*, les chiens seront nombreux, et si les pèlerins crient trop fort, le ballet sera brillant ».

⚜

M. Siegfried Wagner vient de passer par Paris, venant de Carlsruhe, où il était allé voir son ami Félix Mottl. Le fils du maître de Bayreuth a eu une entrevue avec M. Lamoureux, au sujet a-t-on dit d'un concert qu'il dirigerait à Paris. Mais M. Lamoureux fait démentir cette information. M. Siegfried Wagner aurait aimé voir la *Walkyrie*, mais obligé de partir pour Amsterdam où l'appelle un engagement, il a dû se borner à une répétition de la Chevauchée, organisée à son intention par les directeurs de l'Opéra. M. Siegfried Wagner tenait à se rendre compte de l'effet du truc inventé par M. Lapissida pour réaliser la chevauchée, truc qu'il est question d'appliquer à Bayreuth, lors de la reprise du *Ring*.

⚜

L'Opéra donnera, l'année prochaine, au commencement de l'hiver, l'ouvrage en quatre actes d'Ernest Guiraud que M. Camille Saint-Saëns termine en ce moment et qui a pour titre : *Frédégonde et Brunehaut*. La chose est absolument décidée. Les deux premiers actes étaient presque complètement achevés par Guiraud, et le travail d'orchestration en était très avancé. On sait que M. Saint-Saëns doit se rendre en Algérie pour achever cette œuvre, que la direction de l'Opéra vient d'inscrire à son programme.

⚜

Liste des élèves admis dans les classes de chant du Conservatoire :

Hommes : MM. Beyle, Vialas, Wilson, Gatimel, Rothier, Sizes, Béchard, Laffitte et Duthier.

Femmes : Mlles Achté, Bontoux, Jeanne Petit, Fouchier, Varney, Truck, Aubocq, d'Hervillée, Gottraud, Deville et Marciale.

⚜

On répète à l'Opéra-Comique un petit acte de M. Armand Silvestre, dont Lalo avait commencé la partition et qui a été achevé par l'infatigable Massenet.

Répétition également au même théâtre de *Pris au piège*, ouvrage de M. Gedalge.

⚜

Verdi a adressé de Gênes, aux directeurs de l'Opéra, la dépêche suivante :

« Arrivé à Gênes, j'ai trouvé sur mon écritoire deux télégrammes, l'un de vous, l'autre de Taffanel. J'ai cru un instant être encore au milieu de vous, pendant ces bonnes répétitions avec mes vaillants artistes, avec ce superbe orchestre, avec ces chœurs et tout ce monde de l'Opéra, si intelligent, si bienveillant, si cordial envers moi.

» Dites, je vous en prie, ma reconnaissance à tous, maintenant et toujours, — et dites à ma poétique Desdémone que je garde sa lettre et compte sur sa promesse. » VERDI. »

⚜

Théodore Dubois a lu à M. Carvalho et à M. Louis Gallet la partition de *Xavière*. L'œuvre a plu beaucoup à M. Carvalho, qui va s'occuper immédiatement de l'interprétation.

BRUXELLES

Jeudi, à la séance annuelle de l'Académie des beaux-arts, a eu lieu l'exécution publique de la cantate *Lady Macbeth*, poème de M. J.-B. de Snerck, musique de M. Martin Lunssens, premier second prix du grand concours de composition musicale de 1893.

A ces compositions académiques, avec leur poème imposé, ne sortant guère plus que les précédents du moule réglementaire, ne permettant pas à la personnalité de se dégager, on ne demande que de fournir la preuve du savoir-faire acquis par le concurrent en de laborieuses études. A ce point de vue, l'œuvre de M. Lunssens dénote une excellente instruction musicale et une connaissance peu commune des ressources de l'instrumentation. Sa cantate est orchestralement bien conçue. Malheureusement, la personnalité du style fait défaut, autant que la rigueur des formes. Les sonorités sont abruptes, forcées ; l'indécision est parfois flagrante ; et les sources les plus pures du wagnérisme, *Tristan*, la *Walkyrie*, *Tannhæuser*, sont utilisées avec abondance. Terrible influence, que peu de musiciens actuels parviennent à éluder !

La seconde partie de la cantate — *Fête chez Macbeth* — est la meilleure, et la seule aussi où le champ est laissé libre à l'inspiration. M. Lunssens a bien développé cette partie ; les danses ont du rythme et le chœur des soldats est d'une belle venue.

Félicitations, applaudissements, rappels, rien n'a manqué au jeune auteur, qui a dirigé son œuvre avec énergie et vigueur. N. L.

⚜

Le théâtre des Galeries vient de monter, avec le goût intelligent et le soin qui lui sont habituels, *Miss Dollar* de MM. Clairville et Vallin, musique d'André Messager. Ce n'est point une opérette, ce n'est pas un vaudeville et c'est moins encore une féerie. C'est les trois tout ensemble, les auteurs ayant eu soin de faire

intervenir les fées du pays de l'or et de l'argent au moment où l'esprit achevait de leur faire défaut. M. André Messager a brodé quelques couplets de bonne facture, d'aimables romances et duos et plusieurs numéros de musique de danse d'un rythme entraînant, sur le livret de ce vaudeville-opérette-féerie sans prétention. L'essentiel est que la fantasque aventure de Miss Dollar, mariée à l'américaine, c'est-à-dire à la vapeur, séparée de force de son mari, puis réunie de nouveau à lui, soit jouée avec verve et entrain, et c'est ce qui a lieu aux Galeries, grâce à la mignonne Mlle de Bério, à la fantaisiste Mme Leriche, à l'excellent Leroux, au sublime Décori, phénoménal de yankisme! Et puis, il y a un ballet aérien, le dernier mot du truc chorégraphique! M. K.

⚜

M. Massenet vient de passer quelques jours à Bruxelles, où il a donné les premières indications pour les dernières études de la *Navarraise* et du *Portrait de Manon*, qui passeront prochainement au Théâtre de la Monnaie.

⚜

L'*Enfance de Roland*, de M. Emile Mathieu, passera vraisemblablement vers le 15 décembre à la Monnaie.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — *Grand festival belge. Deuxième journée.* — Le public a-t-il voulu protester contre l'attitude hostile qu'avait prise nos journaux à l'égard de ces auditions d'œuvres nationales, qui, pour arriver tard n'en offraient pas moins d'intérêt? Toujours est-il qu'il est arrivé en foule, cette fois, prouver d'une façon éclatante que la prose malveillante que répandent des gens, souvent incompétents ne pourra jamais nuire à l'art.

La présence, au pupitre, de Peter Benoit, l'âme du mouvement artistique flamand, donnait un lustre incontestable à cette seconde journée. Aussi, des applaudissements nourris ont salué l'éminent artiste lorsqu'il est venu diriger son concerto pour flûte, qu'interprète d'une façon si remarquable M. Anthoni, le virtuose bien connu. L'ouverture du *Roi des Aulnes*, quoique classée parmi ses œuvres de jeunesse, n'en est pas moins remarquable par la pureté de la forme et la richesse mélodique.

Mentionnons ensuite M. Edg. Tinel, l'heureux auteur de *Franciscus*, qui nous a fait entendre son *Polyeucte*. Les œuvres de M. Tinel sont orchestrées avec un art infini et, ce qui est rare chez nos jeunes, les effets ne nous paraissent point cherchés. La *Fête dans le temple* est d'une inspiration élevée; les airs de danse même y ont un cachet de grandeur. Sous la direction du jeune maître, ces tableaux symphoniques ont obtenu un grand et légitime succès.

M. G. Huberti a dirigé des fragments de sa *Symphonie funèbre*. L'œuvre conçue dans un esprit tout moderne, parle, avant tout, à nos sens. Le scherzo original que l'auteur intitule *Tableau fantastique* est des plus réussis. L'andante nous transporte dans les sphères où nous attend la « consolation ».

M. Mestdagh, le compositeur brugeois, nous offrait une œuvre d'un caractère bien opposé. Sa Suite a des allures franchement gaies. On se demande comment le compositeur, flânant dans les rues désertes de l'antique cité flamande, a pu trouver pareilles inspirations. Dans le passé, peut-être? La *Sérénade* s'éloigne de la forme habituelle; c'est distingué et personnel à la fois. Le *Rêve* est un charmant morceau pour instruments à archets, et la *Ronde*, avec ses rythmes de danse flamande, termine d'une heureuse façon cette composition méritante.

Nous regrettons vivement que le fragment de l'*Apollonide* de M. Fr. Servais n'ait pu nous donner une idée de l'ensemble de l'œuvre entière. L'entr'acte en question émane incontestablement d'un symphoniste expérimenté, et contient des effets vraiment délicieux.

Les tableaux symphoniques de M. Van den Eeden nous transportent en pleine révolution flamande. Ces morceaux descriptifs ont, parfois, une réelle intensité d'expression; la marche funèbre, par exemple, qui est très réussie. C'est le travail d'un musicien consciencieux.

Mai est le titre d'un délicieux morceau d'orchestre, que l'auteur, M. L. Mortelmans, faisait entendre pour la première fois. Nous n'avons qu'un reproche à formuler ici, c'est que, d'après nous, l'orchestre est par moment trop exubérant, vu le sujet fin et poétique que le compositeur avait à traiter.

M. A. De Greef reste toujours le virtuose impeccable que l'on sait. Cette fois, l'artiste interprétait une composition sortie de sa plume. Sa *Fantaisie sur des airs flamands* était parfaitement à sa place dans ce programme essentiellement flamand. Elle n'a pas obtenu moins de succès que son excellent interprète.

Mlle Levering a dit, de sa voix cristalline, deux *lieder* de M. F. Van der Stücken, et le concert s'est terminé par la *Marche nuptiale* de M. A. Wilford, morceau qui avait été très applaudi, quelque temps auparavant, à l'Harmonie.

En somme, ce concert national a dignement clôturé la série des grandes auditions musicales de notre Exposition.

MM. Joseph Mariën et Jules Roelants annoncent qu'il reprendront, l'hiver prochain, leurs séances de musique de chambre, qui ont eu tant de succès les années précédentes dans la petite salle de l'Harmonie.

La première séance aura lieu en novembre avec le concours de M. Arthur De Greef, professeur de piano au Conservatoire royal de Bruxelles. Elle

a pour programme le quatuor en *mi* bémol de Schubert, la sonate pour piano et violon de César Franck, les études symphoniques de Schumann et le quintette pour piano et iustruments à vent de Rubinstein. La deuxième, au mois de décembre avec le concours de M. A. Eibenschütz, professeur de piano au Conservatoire de Cologne.

DRESDE. — Ce ne sont pas les pianistes qui nous manquent : un par jour. Ceux-ci doués d'une poigne sous laquelle gémit le rude instrument Bechstein; ceux-là tout simplement bouffons. Le public les acclame quand même, et la critique leur réserve ses tendresses. M. d'Albert nous a compensé ces déceptions vendredi dernier, au *Sinfonie-Concert* du théâtre. Le cinquième concerto de Beethoven a été interprété par lui avec une perfection que, seuls, les connaisseurs peuvent apprécier. D'ailleurs, le génial artiste ne s'inquiète guère de cette classe d'auditeurs qui, ennemis d'un art qu'ils avouent ne pas connaître, se permettent de juger les œuvres et les hommes.

Le concert-tournée Ben Davies, Tivadar Nachez, Algernon Ashton n'a fait qu'un quart de salle (*Gewerbehaus*). Des élèves de musique ont égayé la soirée par leurs éclats de rire et leurs sifflets. Il faut avouer qu'en dépit de ses violons de rechange, M. Nachez n'a point séduit son petit auditoire. Le non moins comique Comettant n'aurait pas baptisé «compositeur-né» M. Ashton. Quant au ténor Ben Davies, il a causé un vif plaisir par l'originale distinction de son chant, la souplesse, le fini et la clarté de son exécution des morceaux de Hændel, Schumann, Gounod. Il est rare d'entendre une voix d'un volume aussi considérable et d'un timbre aussi sympathique.

Le 19, grand concert jubilaire de l'Association générale des musiciens, au bénéfice de la caisse des malades. A la grande satisfaction de l'orchestre et du public, l'éminent directeur, M. Schuch, a conduit toute la soirée. C'est dire que la partie symphonique et lyrique a réussi de tous points, malgré l'agglomération des cent trente instrumentistes. L'acoustique de la salle n'est pas favorable à un personnel orchestral aussi nombreux. Une ex-élève du Conservatoire de Dresde a chanté agréablement ses deux morceaux accoutumés : l'arioso du *Prophète* et *Ich liebe dich* de Grieg. Au point de vue de la technique, la pianiste russe Mlle Sudarska est remarquable : une réelle puissance, mais de l'afféterie et peu de charme. Nous voici loin des Stern, des Roger-Miclos et des Kleeberg

Première soirée de musique de chambre du quintette Rappoldi. Musique sérieuse, sérieusement interprétée par des instrumentistes dignes de ce nom : M. et Mme Rappoldi, MM. Grützmacher, Frohberg, Remmele. Quartette de Mozart en *sol* majeur; quartette en *mi* mineur de Beethoven; en passant par le superbe quintette de Dvorak, exécuté pour la première fois à Dresde.

Falstaff subira huit jours de retard, par suite de l'indisposition de M. Schuch. On attendra du reste volontiers. Ce n'est pas la direction impassible de M. Hagen qui conviendrait à l'opéra de Verdi, pas plus qu'elle n'était susceptible, dans le dernier *Sinfonie-Concert*, de mettre en valeur les beautés de la symphonie en *ut* majeur de Schumann. ALTON.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Le Théâtre Michel vient de reprendre la *Nuit de Mai*, le second en date des opéras de M. Rimsky-Korsakoff, qui avait déjà été donné ici il y a treize ans, en 1881. L'impression produite à la reprise actuelle n'a guère différé de celle que nous avions éprouvée dans le temps. Le premier acte, lyrique par excellence, fait songer aux mélodies mélancoliques d'un Moniuszko, un peu uniformes sans doute, mais plus finement traitées que celles de l'auteur de la *Halkai;* le second acte est empreint d'humour populaire, en dépit des formes contrepointiques dont le compositeur y a usé avec une habileté consommée; enfin, le troisième n'est joli que dans sa berceuse du commencement, suivie par une interminable scène de naïades (*roussalkas*), sèche, aride, dépourvue de tout caractère fantastique. Ce troisième acte fait du tort à l'œuvre, qui, sans lui, compterait parmi les plus agréables de notre répertoire national

En écoutant la *Nuit de Mai*, on est frappé surtout de la veine mélodique d'un compositeur qui aime généralement à varier de mille façons des thèmes élémentaires et courts, comme c'est le cas aussi cette fois dans le malencontreux acte des naïades. Ensuite, on y acquiert la conviction que le genre comique convient mieux au talent de M. Rimsky-Korsakoff que le genre sérieux ou fantastique, comme le prouvent sa *Snégourotchka* (la scène du roi Bérendéi notamment) et le premier tableau du deuxième acte de la *Nuit de Mai*. Le compositeur russe y a devancé Verdi dans le genre de la comédie lyrique à la *Falstaff*.

Comme chez son émule italien, et, à vrai dire, même plus que chez lui, l'orchestre donne une illustration à la fois spirituelle et pittoresque, non dénuée de sens comique, des situations et des personnages. Voir les traits pleins d'humour des bassons dans la ballade du distillateur ou l'ensemble martial, on ne peut plus bizarre, du *fugato* destiné à célébrer les vertus du pouvoir. Malheureusement, l'orchestre enfoncé du Théâtre-Michel a fait, cette fois, manquer cet effet d'orchestration, le son du cor surtout se perdant dans les bas-fonds.

Parmi les interprètes, le héros de la soirée a été le ténor comique, M. Ougrinovitch, dont chaque rôle de répertoire populaire constitue un progrès. Il est tout à fait remarquable dans la personnification des types populaires, à la façon de M. Stravinsky, passé maître dans cette spécialité.

La *Nuit de Mai* restera, croyons-nous, au répertoire, les deux premiers actes ayant obtenu à cette reprise bien plus de succès qu'à l'origine.

V. P.

STRASBOURG. — La saison des concerts d'abonnement de notre orchestre municipal a été ouverte mercredi dernier. Sous la direction de M. F. Stockhausen, l'orchestre a exécuté l'ouverture de la *Braut von Messina* de Schumann et la symphonie en *si* bémol de Haydn. M. Charles Prohaska, de Vienne, un excellent virtuose du piano, qui vient d'être nommé professeur à notre Conservatoire municipal, s'est fait entendre à cette séance. Il a joué le concerto en *mi* bémol de Beethoven, la fantaisie en *fa* mineur de Chopin, une *Passacaglia* de Hændel et la tarentelle de *Venezia et Napoli* de Liszt.

M. Prohaska, qui est élève d'Eugène d'Albert, possède un brillant mécanisme, remarquable surtout par une grande sensibilité de toucher. Son style laisse quelque peu à désirer; l'expérience et la pratique sauront le développer. M. Prohaska n'a que vingt-quatre ans; il a un bel avenir devant lui.

La Société de chant sacré vient de choisir pour son directeur M. Alfred Lorentz, remplaçant M. Ernest Münch, démissionnaire. M. Lorentz est directeur des chœurs et troisième chef d'orchestre à notre Théâtre-Municipal.

Prochainement, on donnera, au théâtre, les *Deux Philosophes*, opéra comique en un acte de M. A. Krantz, de Mulhouse, ancien premier prix de flûte au Conservatoire de Paris, qui avait étudié la composition sous la direction de feu Victor Massé. On dit grand bien de l'œuvre de M. Krantz. Au théâtre également, le public s'est intéressé tout récemment aux débuts d'un jeune chanteur strasbourgeois, M. Gérold, baryton, qui a été l'élève, à Paris, de M. Giraudet. M. Gérold, qui a fait de sérieuses études musicales, a bien réussi dans différents rôles de second plan.

Le 20 novembre, M. Raoul Pugno se fera entendre, à Mulhouse, dans un concert organisé par M. Stiehlé, violoniste.

Joachim se produira à Strasbourg, le 21 novembre, au troisième concert d'abonnement de notre orchestre municipal. Au second concert, le 7 novembre, on entendra Mlle Meyer, pianiste, élève de B. Scholtz.

N'oublions pas de mentionner le succès éclatant remporté, au premier concert d'abonnement, par le ténor von Zur Mühlen, un chanteur d'origine russe, qui comprend bien Wagner, dont il a phrasé avec goût le Preislied des *Meistersinger*, et qui dit à ravir les vieilles mélodies françaises de Lully et Rameau. A. O.

NOUVELLES DIVERSES

La première audition du *Chant à Ægir*, composition de l'empereur Guillaume, a eu lieu lundi à l'Opéra de Berlin, dans une matinée au profit de la fondation Guillaume Ier. Le théâtre était rempli. L'empereur, l'Impératrice et toute la cour étaient présents.

L'œuvre, transcrite pour chœur et orchestre, a été applaudie et redemandée en entier.

Naturellement! Mais la critique se montre assez réservée quand à la valeur de la composition. Celle-ci trahit l'amateur, ce qui tendrait à prouver que Guillaume en est bien l'auteur.

Contrairement à ce que l'on croit généralement, l'empereur a fait d'excellentes études musicales comme la plupart des membres de la famille impériale, d'ailleurs. Il joue parfaitement du violon; il apprit cet instrument pendant son temps d'université à Bonn, pour faire une surprise à ses parents, et son père lui fit même ce compliment flatteur : « Guillaume, tu deviendras maître de chapelle. »

Le prince Henri de Prusse, son frère, joue fort bien du violon également et a composé une marche militaire qui est devenue vite populaire. La princesse Charlotte de Saxe-Meiningen, sœur de l'empereur, est pianiste; et son autre sœur, la princesse Victoria, touche de l'orgue. La princesse Louise de Prusse, grande-duchesse de Bade, leur tante, est également musicienne.

Dans la collection d'autographes de M. Fritz Donebauer, de Prague, dont on vient de publier le catalogue, il y a une curieuse lettre de Liszt au docteur Benfey, auteur d'une brochure intitulée : *Beethoven et Liszt*. « Il y a cinquante ans, écrit Liszt, je voyais souvent au Jardin des Plantes, à Paris, un inoffensif petit épagneul enfermé dans la même cage qu'un grand lion de l'Atlas. Et je me suis rappelé ce souvenir de mon enfance en voyant mon nom accouplé sur la couverture de votre livre à celui de Beethoven. J'ai revu l'épagneul tenant compagnie au roi des forêts. »

L'Opéra de Munich prépare une reprise d'*Uthal* de Méhul. C'est dans cet ouvrage que, voulant donner à son orchestre le caractère grave et mélancolique que comporte le sujet, Méhul imagina de supprimer les violons comme trop brillants et d'un trop riche éclat. Deux parties d'altos divisés tiennent lieu dans tout le cours de l'ouvrage des parties de premiers et seconds violons. *Uthal*, joué en 1806 au Théâtre-Feydeau, n'a plus guère été joué depuis lors qu'en 1823, où l'on en donna quelques représentations à l'Opéra-Comique.

M. Nestor Massart, l'ancien premier ténor de la Monnnie, vient de quitter Bruxelles pour se rendre au Caire, où l'appelle un brillant engagement au Théâtre-Khédival. Il aura pour chef d'orchestre un autre de nos compatriotes, M. Alexandre Lagye, qui conduisait naguère l'orchestre de l'Alcazar, à l'époque déjà lointaine de la direction Humbert.

Par testament mystique en date du 27 juillet 1887, Mme Elisabeth-Barbe Lamarche, veuve de M. F. J. B. Dumont, rentière à Liége, dispose notamment comme suit :

Art 4. « Je lègue à la ville de Liége la somme de cent mille francs, à charge par elle, à l'aide des revenus de cette somme, de faire exécuter de la musique dite de chambre *(trio, quatuor, quintette)*, des meilleurs auteurs, dans le but de propager le goût pour ce genre de musique.

» Ces concerts, dont l'entrée devra être gratuite,

seront organisés au moyen de l'Intégralité desdits revenus, par les soins de la commission administrative et du directeur du Conservatoire. »

Un arrêté royal en date du 8 octobre 1894 autorise le conseil communal de Liége à accepter le legs repris ci-dessus.

Considérant, toutefois, qu'il ne s'agit pas, dans l'espèce, d'une fondation en faveur de l'enseignement artistique qui se donne au Conservatoire de musique, mais seulement de l'institution de concerts gratuits ayant pour objet d'encourager la pratique de l'art musical et de développer le goût pour cet art, institution répondant aux besoins d'une grande ville et pouvant, à ce point de vue, être considérée comme rentrant dans la sphère d'activité de l'administration communale, l'arrêté décide qu'il appartiendra à l'autorité communale de régler tout ce qui est d'intérêt purement local, l'intervention du personnel du Conservatoire dans l'organisation desdits concerts ne pouvant être prescrite à titre obligatoire, mais seulement sous la forme d'un simple désir auquel il sera loisible à l'administration compétente de se conformer.

Voilà une bonne aubaine pour la très musicale ville de Liége.

Souhaitons que ce généreux exemple trouve des imitateurs ailleurs qu'à Liége.

Le nombre des élèves s'accroissant très sensiblement au Conservatoire de Genève, la création d'une nouvelle classe de piano, du degré supérieur, a été décidée. Jusqu'ici, cet établissement n'en avait qu'une, dirigée par Willy Rehberg, le brillant pianiste et savant chef d'orchestre. Pour cette nouvelle classe, le comité directeur a choisi Mlle Janiszewska, qui, au concert classique, en novembre dernier, avait été très remarquée, produisant une impression très vive et très profonde. Elle commencera son professorat le 1er février prochain, au début du second semestre.

NÉCROLOGIE

Est décédé :

A Vienne, samedi dernier, Alphonse Czibulka, le chef d'orchestre et compositeur, dont la musique de danse surtout était populaire en Autriche-Hongrie et en Allemagne. Une de ses œuvres, *Stéphanie-Gavotte*, composée lors du mariage de l'archiduc Rodolphe avec la princesse Stéphanie de Belgique, a fait son tour d'Europe.

Après avoir conduit les orchestres de divers théâtres en Autriche et celui du Carltheater à Vienne, Czibulka avait été appelé à diriger la musique militaire du 19e régiment d'infanterie, à la tête de laquelle il fit plusieurs tournées artistiques à l'étranger.

Czibulka était Hongrois de naissance. Il meurt à cinquante-deux ans, laissant plus de trois cents pièces de musique et quelques opérettes dont plusieurs se sont maintenues au répertoire des théâtres de Vienne, mais n'ont point passé à l'étranger.

— On nous prie d'annoncer aux amis et connaissances de la famille Schott, que la translation des restes de M. Pierre Schott de Paris au caveau de la famille à Ixelles, aura lieu mardi 6 novembre. On se réunira à la gare du Midi, sans autre avis.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 28 octobre au 5 novembre : La Traviata. Coppelia. Samson et Dalila. Werther et Farfalla. Samson et Dalila. Roméo et Juliette. Le Barbier de Séville.

Dimanche, Faust; lundi, Samson et Dalila. Au premier jour, Philémon et Baucis. A l'étude : le Portrait de Manon. La Navarraise. L'Enfance de Roland.

Galeries. — Miss Dollar.

Alcazar royal. — Bruxelles sans-gène

Concerts-Schott. — Jeudi 8 novembre, à 8 heures du soir, séance du Quatuor à archets de Francfort, composé de MM. Hugo Heermann (premier violon); F. Bassermann (deuxième violon); Koning (alto); Hugo Becker (violoncelle). Programme : Quatuor, op 51, nº 2, *la* mineur (J. Brahms); Sonate pour violoncelle solo, M. Hugo Becker (Locatelli); Adagio, *mi* majeur (Mozart); Deux danses hongroises, M. Hugo Heermann (Brahms Joachim); Quatuor, op. 59, nº 2, *mi* mineur (Beethoven).

Berlin

Opéra. — Du 28 octobre au 5 novembre : Le petit Haydn. Hænsel et Gretel. Lohengrin. Falstaff. Le petit Haydn. Hænsel et Gretel Don Juan Le petit Haydn. Hænsel et Gretel Le Prophète. Hænsel et Gretel. Les Saisons. Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg.

Dresde

Opéra — Du 30 octobre au 4 novembre : Les Folkunger. Freischütz. Tannhæuser. Rienzi. Fidelio.

Marseille

Association artistique de Marseille, chef d'orchestre M. Jules Lecocq. Programme du concert du 4 novembre : 1. Ouverture de Freischütz (Weber); 2. Concerto de Beethoven pour violon (Mlle Roussillon Milliet); 3. La Chevauchée des Walkyries (Wagner); 4. Rapsodie Norwégienne (Lalo); 5 Phaéton, pour symphonique (Saint-Saëns); 6 Mazurka, Wieniawski (Mlle Roussillon-Milliet); 7 Danse slave (Chabrier).

Paris

Opéra — Du 30 octobre au 4 novembre : La Walkyrie. Othello. Faust. Othello.

Opéra-Comique. — Du 30 octobre au 4 novembre : Manon. Carmen. Falstaff Mignon.

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 4 novembre, à 1 h. 1/2 Symphonie en *ut* de Mozart; Air d'Adriano (Rienzi), de R. Wagner, chanté par Mme Materna; Prélude d'Hænsel et Crepel, de Humperdinck; Ouverture de Sapho, de Goldmark; Fragments de Tristan et Iseult, prélude et mort d'Iseult (Mme Materna); Huldigunge Marsch (R. Wagner).

Concerts-Colonne — Dimanche 4 novembre, à 2 h. 1/4 très précises Première partie : Symphonie pastorale (Beethoven); la Marguerite au rouet (Schubert); Mélodie orchestrée par M. Ambroise Thomas : Mlle Marcella Pregi; Peer Gynt, suite d'orchestre (Ed. Grieg).

Deuxième partie : Wallenstein, trilogie (V. d'Indy) : Caprice arabe, première audition; Scherzo (C. Saint-Saëns, pour deux pianos, par MM. Louis Diémer et Edouard Risler; Lamento (G. Fauré); Procession (C. Franck), par Mlle Marcella Pregi; Deuxième rapsodie hongroise (F. Liszt), orchestrée par M Muller Berghaus.

Vienne

OPÉRA. — Du 29 octobre au 5 novembre : L'Africaine. I Pagliacci et Puppenfee. Werther. Robert le Diable. Fra Diavolo. Le Barbier de Séville et Valse Viennoise. Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Autour de Vienne (ballet).

AN DER WIEN. — Du 29 octobre au 5 novembre : Jakuba. Les Cloches de Corneville et la belle Hélène.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 11 Novembre 1894 — NUMÉRO 46

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborought street; Schott et Co, Regent street, 157 159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico: N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 46. 11 Novembre 1894.



MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE

(Suite). — Voir les nos 44 et 45



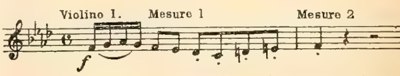
LE QUATUOR

Depuis le solo non accompagné jusqu'à l'œuvre lyrique avec orchestre, soli et chœurs, la composition musicale revêt des formes très diverses, toutes sujettes à l'ordre dans leur durée et susceptibles, par suite, de faire l'objet d'une étude métronomique expérimentale. Mais il est une de ces formes dont l'examen nous a paru le moins intéressant et que nous avons exclue à peu près complètement de nos investigations; c'est la plus simple, celle du solo. Sans doute, il peut être curieux de noter et d'indiquer comment tel ou tel grand virtuose comprend et nuance les allures de tel ou tel morceau; si, dans des exécutions successives, il reste toujours constant avec lui-même, ou si, au contraire, il a plusieurs manières métronomiques. Il ne serait pas indifférent non plus de comparer, au même point de vue, les exécutions d'un même solo par deux virtuoses différents. Toutefois, il semble difficile de tirer de là autre chose que la constatation de faits individuels se prêtant peu à la généralisation.

Il n'en est pas de même pour les œuvres d'ensemble et particulièrement pour les œuvres classiques. Ici, nous devenons d'autant plus sévères que notre culture musicale est plus avancée. Nous ne tolérons pas aisément les altérations expressives et rythmiques du texte. Nous aimons que l'interprète soit chaleureux et communicatif; mais nous lui demandons avant tout une fidélité rigoureuse. Son individualité, parfois dominante dans le solo, doit ici s'effacer à l'arrière-plan. Ses efforts et ceux de ses collaborateurs convergent vers un but commun, l'œuvre elle-même, situé en dehors et au-dessus de chacun d'eux. On doit donc attendre, dans ce cas, de l'étude expérimentale quelque chose de mieux que la constatation pure et simple de faits individuels; on peut espérer y découvrir des phénomènes d'ordre et d'intérêt généraux.

Tels sont les motifs qui nous ont conduits à étudier spécialement, au point de vue de la métronomie d'exécution : 1° les œuvres classiques de musique de chambre; 2° les œuvres symphoniques; 3° les œuvres lyriques.

Il nous paraît utile d'indiquer tout d'abord au lecteur, par un exemple isolé, la forme sous laquelle nous présenterons les résultats de nos constatations. Nous choisirons le premier temps du Quatuor à cordes de Beethoven no XI, op. 95, sans nous préoccuper, quant à présent, d'aucune comparaison entre différentes exécutions du morceau. Il a une étendue totale de 150 mesures à 4 temps, *Allegro con brio*. Il débute par un thème vigoureux, posé parallèlement aux quatre instruments :



Après le forte du début (5 mesures), se succèdent des contrastes très accusés de douceur et d'énergie, jusqu'à la dernière rentrée du thème initial page 8 (1). Le fortissimo suivant, scandé par les croches figurées au premier violon et au violoncelle, et grandiosement accentué sur les temps faibles par le second violon et l'alto, cons-

(1) Partition, édition Peters, no 1023 c.

titue le point culminant du morceau; la coda s'éteint dans le *pp* après un diminuendo sur le thème initial.

Malgré les alternatives des nuances sonores qui correspondent aux différents motifs, le travail thématique est tellement continu qu'on est porté à assigner d'avance à l'allure métronomique une assez grande fixité. Nous aurons probablement à constater, dans une bonne exécution, des écarts assez faibles du mouvement autour d'une valeur moyenne.

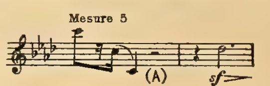
Définissons, sur cet exemple, ce que nous entendons par *mouvement métronomique général d'exécution*. L'allegro dont il s'agit ici comprend 150 mesures à 4 temps (sans compter l'accord final), et l'exécution que nous allons citer a duré deux cent quatre-vingt-six secondes. Il passe donc 600 noires en deux cent quatre-vingt-six secondes; d'où l'on déduit, par un calcul simple, que le mouvement métronomique *général* de cette exécution a été ♩ = 126. Cela veut dire que l'allure moyenne 126 à la noire étant mathématiquement observée d'un bout à l'autre du morceau, sa durée totale serait précisément de deux cent quatre-vingt-six secondes.

Mais, de même que l'indication ♩ = 126 inscrite en tête d'un morceau n'obligerait pas fatalement l'exécutant à s'y conformer d'une manière rigoureuse à chaque mesure, de même cette allure ainsi calculée ne donne qu'une idée d'ensemble des vitesses observées dans l'exécution. Si donc, au lieu de nous borner à la durée totale, nous observons les durées partielles de divers fragments de l'œuvre et que nous calculions isolément leurs allures locales, nous devons nous attendre à trouver des degrés métronomiques variables, tantôt supérieurs, tantôt inférieurs à 126.

Ce seront là des *mouvements métronomiques locaux*, s'écartant plus ou moins de la moyenne générale.

Comme il serait impossible, — ou du moins fort difficile, et d'ailleurs peu utile, — de constater la durée de chaque note ou même parfois de chaque mesure isolée, on comprend que ces mouvements locaux calculés sont eux-mêmes des moyennes; mais chacun d'eux s'applique à un nombre de mesures relativement peu considérable et caractérise ainsi, exclusivement, l'allure d'un fragment et non du morceau tout entier.

Ainsi, par exemple, dans l'exécution qui nous occupe, nous avons mesuré, à l'aide d'instruments assez précis, le temps qui s'écoule depuis l'attaque jusqu'au troisième temps de la cinquième mesure (A):



Cette durée a été de huit secondes. Le mouvement local du début a donc été ♩ = 135, tandis que le mouvement général n'a été que 126.

Le tableau ci-après donne les mouvements moyens observés pour quatorze fragments différents du premier temps du XIe Quatuor. Nous espérons qu'après les explications précédentes la lecture du tableau sera facile.

PARTITION Pages lignes et nos des mesures	MORCEAUX (Beethoven, XIe Quatuor, op. 95)	Mouvements métronomiques observés à l'exécution
	Allegro con brio, 4 temps	Noire =
2—1—1	Attaque et 5 mesures *forte* 1er fragment	135
2—2—1	*sf* puis *p* 2e fragment	120
2—3—1	3e fragment	120
2—4—1	4e fragment	120
3—1—3	5e fragment	120
3—4—3	6e fragment	126
4—4—2	7e fragment	125
5—2—1	8e fragment	127
5—5—1	9e fragment	125
6—2—4	10e fragment	129
7—2—1	11e fragment	111
7—4—1	12e fragment	128
7—5—3	13e fragment *p*, *sf* et grand *forte*	136
8—5—4	14e fragment	120
8—5	Dernier accord	

Comme il était facile de le prévoir, les mouvements locaux sont restés à l'exécution peu différents du mouvement général ♩= 126. Le maximum est ♩= 136, pour le 13me fragment, le minimum ♩ = 111 pour le 11me (écarts respectifs 10 en plus et 15 en moins). On remarquera particulièrement :

1° L'allure de l'attaque ♩=135, à laquelle succède le mouvement très légèrement plus lent ♩= 120. Cette nuance n'est point prescrite par une indication formelle (telle que *più lento, rallent.*, etc.), mais, dans de pareilles limites, elle est bonne, rationnelle, satisfaisante à l'audition (bien que l'oreille seule s'en rende difficilement compte). Il est, en effet, naturel et comme instinctif (nous aurons d'ailleurs l'occasion de le constater souvent) que le mouvement se précipite légèrement sur l'attaque passionnée et *forte*, puis qu'il se modère légèrement aussi, mais sans grande altération de la carrure générale, sur les mesures calmes et *piano* qui suivent.

La concomitance d'une petite accélération effective avec les indications dynamiques *cresc.*, *sfz.*, etc., et d'un petit ralentissement avec les dépressions de sonorité *p*, *pp*, *dolce*, etc., est un phénomène très fréquent.

2° Le point culminant métronomique, ♩=136, pendant le 13e fragment. Le simple examen de la partition permettait de conjecturer que ce point correspondrait bien au grand *forte* de la page 8.

Rien n'est plus simple que de mettre en évidence, par des mesurages détaillés, la permanence ou l'irrégularité accidentelle de l'allure à des passages spéciaux de la partition, par exemple : lorsqu'un instrument prend momentanément la direction du quatuor, soit comme soliste absolu, soit sur un très simple accompagnement des autres ; lorsque, après une altération marquée du mouvement, on doit revenir à l'allure primitive ; lorsqu'une ou plusieurs parties entrent successivement dans l'ensemble, etc. C'est dans ces fragments spéciaux que se trahissent surtout les incorrections ou que se manifestent, au contraire, la *carrure*, la sécurité de l'ensemble, ainsi que les qualités, les tendances individuelles des exécutants.

Nous citerons immédiatement quelques exemples de ces points spéciaux pour bien fixer les idées du lecteur. Les deux premiers sont tirés des résultats constatés lors d'une exécution du XIe quatuor de Beethoven, op. 95 (celle qui nous a déjà servi pour le tableau précédent) ; ils sont relatifs à l'influence exercée sur l'allure générale par l'arrivée d'un solo de quelques mesures.

1er Exemple. — *Allegretto ma non troppo* 2/4 de l'op. 95 (partition Peters, page 9, ligne 5). Pendant environ quatre mesures, l'alto dit en solo le thème suivant, qui entre successivement aux autres parties :



Nous avons mesuré isolément les durées d'exécution : 1° de quelques mesures précédant le solo d'alto, fragment (1) ; 2° du solo lui-même, fragment (2) ; 3° de quelques mesures suivant le solo, fragment (3). Nous avons ensuite calculé, comme il a été expliqué, les mouvements métronomiques qui se déduisent de ces durées pour les fragments (1), (2) et (3) ; nous avons ainsi trouvé les allures suivantes :

Fragment (1)	♩= 65
Fragment (2) solo	♩= 60
Fragment (3)	♩= 63

Ces trois nombres sont tellement voisins que les différences d'allures qu'ils caractérisent sont, en pratique, à peu près insaisissables. Ainsi, dans ce cas, l'alto a chanté librement son thème sans pour cela modifier d'une manière appréciable la carrure antérieure.

2e Exemple. — Que le lecteur veuille bien maintenant se reporter à l'*Allegro assai vivace ma serioso* 3/4 du même quatuor (partition Peters, page 16, lignes 2 et 3). Le premier violon parle seul, pendant la durée de deux noires et trois mesures :



Nous avons mesuré les durées : 1° d'un court fragment (1) précédant le solo ; 2° du solo du 1er violon (2); 3° d'un court fragment (3) suivant ce solo. Et nous avons obtenu :

Fragment (1) . . . . ♩ = 164
Fragment (2) solo . . . . ♩ = 180
Fragment (3) . . . . ♩ = 167

Entre le premier et le dernier de ces résultats la différence est insaisissable à l'oreille et les instruments de mesure peuvent seuls la révéler. Au contraire, l'allure du 1er violon devenu momentanément soliste passe de 164 à 180. L'effet, déjà sensible pour l'auditeur exercé, est bien mis en relief par le mesurage. Nous nous bornons ici à le constater, laissant au lecteur le soin d'apprécier s'il se justifie par le caractère du morceau ou par les indications de l'auteur.

3e Exemple. — Il est tiré, ainsi que le suivant, d'une exécution du XIVe quatuor de Beethoven op. 131 (v. Partition Peters, vol. 1023 d). Le morceau n° 1 de ce quatuor, *Adagio ma non troppo e molto espressivo (Alla breve)*, fugué avec intermèdes libres, débute par un thème douloureux de quatre mesures exposé tout d'abord par le premier violon seul. Aux intervalles normaux de quatre mesures entrent successivement le deuxième violon, l'alto et le violoncelle (nous nous bornons à transcrire ici quelques mesures des parties des violons) :



Nous avons noté d'abord, pendant l'exécution, la durée occupée par le solo entre les points A et B. Nous avons trouvé que cette valeur de seize noires durant douze secondes, il en résultait que le premier violon dessinait l'allure à ♩ = 80. Comment au delà de B, cette allure allait-elle être respectée par le deuxième violon? Il suffisait, pour s'en rendre compte, de noter le mouvement local après son entrée. Or, ce nouveau mesurage a donné non plus ♩ = 80, mais ♩ = 68. L'arrivée de la deuxième partie a donc occasionné un ralentissement sensible, mais à vrai dire, pour bien peu de temps. En effet, après l'attaque de l'alto, un troisième mesurage du mouvement local nous donne ♩ = 80, c'est-à-dire l'allure même du début; et, à partir de ce moment, l'exécution se maintient au voisinage de 80, sans qu'on y rencontre aucun ralentissement au-dessous de ♩ = 76.

4e Exemple. — Celui-ci s'applique à la fin de l'*Adagio ma non troppo e semplice 9/4* du XIVe quatuor (pages 20 et 21 de la partition). Les nuances marquées pour les deux fragments que nous considérons sont : *cresc., dim., p., più p., morendo, p. p. p.*



Considérons isolément les mouvements locaux suivis dans l'exécution, d'abord pour les trois premières mesures de l'extrait ci-dessus, de A à B, puis pour les quatre suivantes, de B à C (trilles du premier violon). Nous avons constaté que le fragment A B a duré treize secondes, et le fragment B C en a duré onze; on en déduit que les mouvements locaux ont été respectivement ♩ = 124 pour le premier et ♩ = 196 pour le second. Il y a donc eu accélération très considérable, alors que les indications de la partition sembleraient plutôt conseiller un léger apaisement de l'allure.

(*A suivre.*) H. Alvin et R. Prieur.





LETTRES DE RICHARD WAGNER

A

AUGUSTE RŒCKEL

(Traduites par M. Kufferath)

(Suite). – Voir les nos 38, 39, 40, 41, 42, 43 44, et 45.

VIII

A Monsieur Auguste Rœckel,
directeur de musique,
à Weimar.

Biebrich, 6 mars 1862.

Tu peux penser, cher ami, que des impressions nombreuses et variées m'assaillent chaque fois que je pense à notre passé, à ta captivité et, enfin, à ta libération! Reçois mes félicitations à propos de cette dernière et laisse-moi te souhaiter avant tout de pouvoir bien jouir de ta liberté. Ce que j'entends par là n'est pas si facile à dire! En tous cas, te voilà dans une situation enviable : tu reviens à toi comme après un long sommeil d'hiver; tes forces sont reconfortées et conservées dans toute leur fraîcheur, grâce à ta nature si merveilleusement vigoureuse; tu as beaucoup souffert, mais tes souffrances peuvent te paraître des rêves; ils n'ont rien modifié en toi, non seulement tu es resté semblable à toi-même, ainsi que me l'apprend ton exposé imprimé, mais encore tu as conservé le désir renforcé de reprendre les choses au point où tu les avais laissées. C'est là un véritable prodige, et il ne peut me venir à l'esprit de te plaindre, parce que je ne saurais pas par où commencer. Puisque tu as choisi ouvertement l'agitation politique comme le champ de ta nouvelle activité, tu dois être, — logiquement, — plein d'espérance au regard du dehors et de la tournure des choses dans le monde : dans de telles conditions, les soucis de famille et de situation doivent te paraître secondaires; tu as besoin de relations nombreuses avec les hommes et tu peux en avoir autant que tu voudras : bref, tout ce qui m'est à charge à moi, tout ce que je fuis par principe, tu dois le rechercher; la fraîcheur de sentiment que tu as pu conserver par de si longues privations te sauvera d'un dégoût trop prompt. Je te suivrai donc avec un vif intérêt et je me réjouirai de ce qu'un cerveau aussi éclairé, un caractère aussi entier que le tien se mettent aussi vigoureusement au service d'une action que je crois très nécessaire, seulement je ne me sens pas la moindre vocation d'y prendre part moi-même. Quand j'aurai ajouté que je ne demande plus rien au monde que de me laisser en repos, de me donner le seul bonheur qui me convienne, la tranquillité et le calme intellectuel indispensables pour pouvoir travailler, que je renonce à toutes relations quelconques avec les hommes, qu'un domestique dévoué et un chien sont mes seuls compagnons et que leur compagnie me suffit, que je puis — à l'exception d'un ami véritablement intelligent (que je fête comme un ange) — vivre ainsi très bien sans demander ni devoir rien à personne, — tu comprendras à peu près quel sentiment étrange j'éprouve en te voyant entrer de nouveau dans les rangs d'un parti politique et t'enrégimenter d'humeur joyeuse avec un tas de cerveaux creux et de goujats de toute espèce. Mais — c'est ton affaire!

Afin de te donner quelques renseignements à mon sujet, sache que je viens, au prix de mille peines, de m'installer ici pour quelques mois, pendant lesquels, dans la tranquilité et la plus absolue retraite, je veux terminer un nouveau travail (1). Ma femme, venant de Dresde, m'a fait la surprise de venir aider à mon installation; elle est restée dix jours; ta lettre m'est arrivée au début de son séjour ici. Au demeurant, je compte ne plus entrer qu'aussi rarement que possible en relations avec notre monde artistique et nos théâtres; peut-être réussirai-je ainsi à obtenir ce que tu devais à ta captivité et ce qu'une visite au théâtre de Weimar t'a si promptement enlevé, à savoir : d'avoir du monde et de ce qu'il produit une idée meilleure qu'il ne mérite. En un mot, je cherche à me créer une sorte de prison, à m'enfermer dans une sorte de système cellulaire; tu peux croire que ma captivité ne sera pas plus volontaire que la tienne ne l'a été; il n'y a pas grande différence dans la contrainte. Une contrainte brutale, comme celle que tu as subie, peut même être plus favorable à un tempérament musculaire que ce qui m'impose cette claustration. Je ne nie pas, d'ailleurs, que, vraisembla-

(1) Wagner fait allusion évidemment aux *Maîtres Chanteurs*, qui furent composés, en majeure partie, à Biebrich.

blement, je me serais soumis d'aussi mauvais gré que toi à la contrainte que tu as eue à subir; plus d'une fois, il est vrai, j'avais le désir de te voir te délivrer à tout prix, et j'ai conseillé ouvertement aux tiens de remplir toutes les formalités nécessaires à cet effet. Je vois, aujourd'hui, que tu ne l'aurais pas pu et je t'avoue mon entière admiration pour ta vaillance vis-à-vis de tes bourreaux. Evidemment, la conscience suffit à ta récompense. Mais si tu veux faire désormais de la politique, je suis curieux de voir comment tu t'y prendras. Ce qui me semblerait le plus intelligent, ce serait de te voir chercher à entrer quelque part au service d'un Etat libéral, parce que j'en suis arrivé à croire qu'il n'est pas possible d'être utile dans le domaine de la politique autrement que par des voies essentiellement pratiques, c'est-à-dire en ayant le pouvoir en main. Finalement, c'est à celà que tout aboutit, puisqu'en apparence tout au moins il s'agit uniquement, en s'attachant aux besoins les plus urgents, de procéder de temps à autre aux améliorations nécessaires sans lesquelles il ne peut y avoir que confusion et arrêt total. Etre politique, suivant ce que m'a appris l'expérience, c'est se borner à n'envisager toujours que ce qui est possible, car c'est la seule façon de réussir; toute action politique qui ne réussit pas est un pur non-sens. Les « idées » appartiennent au domaine de la philosophie et non pas au gros de l'humanité, pour qui toute pensée élevée devient aussitôt une superstition ou une folie.

Maintenant, j'espère que nous aurons bientôt l'occasion de nous revoir enfin : une excursion vers l'Est n'est pas pour moi inimaginable, et volontiers je m'arrêterais alors à Weimar. Je souhaite qu'à cette occasion tu me trouves entièrement semblable à ce que j'étais autrefois, et même plus accessible à l'Espérance et à la Foi au progrès que je ne voudrais me le souhaiter : c'est qu'après tout, on reste toujours un âne. — Pour le moment, je suis heureux d'avoir devant moi un travail qui me procure un peu de joie. — Dieu! si j'étais seulement en plein cœur de l'ouvrage! Sois encore une fois remercié pour ton aimable lettre et ne te méprends pas sur mes sentiments. Je suis un être souffrant, rien de plus. Adieu! Je te souhaite cordialement la bienvenue parmi les bipèdes, et je te prie de croire à l'envie sincère avec laquelle je te contemple! Mes meilleures salutations aux tiens!

Ton Richard Wagner.

IX

Monsieur Auguste Rœckel,
directeur de musique
(au théâtre de la Cour),
à Weimar.

Biebrich s/Rh., le 5 avril 1862.

Très cher ami,

J'ai chez moi un jeune musicien très bien doué, dont j'attends quelque chose et qui m'est attaché avec un dévouement touchant : il serait heureux pour la vie, s'il avait un vrai et bon poème d'opéra. Je lui ai parlé de *Wieland* (1). Dis-moi, grand politique, songes-tu sérieusement à redevenir jamais un compositeur d'opéra? Franchement, je n'en crois rien! Tu ne m'as, du reste, plus rien dit de ce projet de poème. J'en conclus que tu ne le composeras pas, que quelque chose t'arrête. En tous cas, il suffirait à mon jeune ami de pouvoir s'essayer comme musicien sur un sujet poétique. Donc, le cœur sur la main, si tu ne penses plus à composer *Wieland*, je te prie de me renvoyer ici le manuscrit le plus tôt possible. Tu m'obligerais infiniment, si mes suppositions sont exactes. Penses-y, réfléchis et décide-toi.

J'ai l'impression que tu as dû prendre mal ma dernière lettre. Tu aurais tort. J'étais justement à ce moment d'une humeur atroce. Maintenant, cela s'éclaircit peu à peu. Je souffre d'un mal ancien, qui dévore inutilement la moitié de mes forces.

Mais assez de cela. Ma femme vient de m'obtenir amnistie pleine et entière à Dresde. Je n'en reste pas moins ici, je m'y suis installé très agréablement et je jouis — pour le moment — d'un repos admirable pour le travail. Le travail est pour le moment le despote de ma vie; à tous les points de vue, intérieur et extérieur, il est pour moi la chose la plus nécessaire, sans laquelle je ne saurais subsister. Je ne sais véritablement pas où décrocher un thaler, si, l'hiver prochain, je ne suis pas prêt avec quelque chose de nouveau « pour les théâtres ». Ne me juge actuellement que d'après cette nécessité!

Ecris-moi ou plutôt viens toi-même jusqu'ici. De tout l'été, je ne bougerai pas d'une semelle, je le dois!

Porte-toi bien! Salue les tiens de ma part et fais que j'apprenne bientôt de bonnes nouvelles de toi!

De cœur Ton R. Wagner.

(1) Il s'agit de *Wieland le Forgeron*, esquisse pour un drame que Wagner avait écrite en 1847 et qu'il ne développa jamais. L'exquisse a été réimprimée dans le *Gesammelte Schriften*, tome III, page 211.



Chronique de la Semaine

PARIS

Beethoven, Schubert, Ed. Grieg, Vincent d'Indy, C. Saint-Saëns, G. Fauré, César Franck, F. Liszt, tels étaient les compositeurs figurant sur le programme du quatrième Concert-Colonne du dimanche 4 novembre! Concert éclectique s'il en fut et rendu encore plus intéressant par la première audition du *Caprice arabe* pour deux pianos, de C. Saint-Saëns!

Cette admirable scène de la vie rustique que Beethoven a mise en musique sous le titre de *Symphonie pastorale* est une réponse triomphante à ceux qui se déclarent ennemis de toute musique descriptive ou à programme. Qui pourrait trouver à redire à cette peinture émouvante des sensations à l'aspect d'un riant paysage, du murmure du ruisseau qui jase en courant sur les cailloux, du chant des oiseaux, de ces ébats campagnards, sorte d'imitation de la danse nationale du peuple autrichien et rappelant la tumultueuse kermesse de Rubens au musée du Louvre, de cet orage, véritable chef-d'œuvre de musique pittoresque, et enfin de l'hymne de reconnaissance des paysans après le retour du beau temps. « Voilez-vous la face, — s'écriait Berlioz dans son beau volume *A travers chants,* — pauvres grands poètes anciens, pauvres immortels; votre langage conventionnel si pur, si harmonieux, ne saurait lutter contre l'art des sons! »

L'orchestre Colonne n'a peut-être pas détaillé avec toute la précision nécessaire les beautés de ce poème champêtre. Il a pris largement sa revanche dans la *Suite d'orchestre, Peer Gynt,* écrite par Edouard Grieg pour le drame d'Ibsen. Les quatre parties de cette suite sont peu développées; mais elles sont absolument charmantes dans leur concision. Voici encore de la musique descriptive et de la bonne! *Le Matin* débute par un motif dessiné par les instruments à vent et repris *fortissimo* par les cordes; les sonorités en sont délicieuses. Dans la *Mort d'Aase,* c'est le même thème, sorte de marche funèbre avec les cordes en sourdine, qui passe par toutes les nuances du *piano* et du *forte* et dans lequel on distingue à la péroraison de curieuses harmonies : épisode réellement émouvant du drame d'Ibsen. La *Danse d'Anitra* débute par un bruissement de triangle; puis une partie des cordes en *pizzicati* accompagne le motif de ballet fort gracieux, exécuté par les premiers violons. Enfin, les Kobolds poursuivent Peer Gynt dans un mouvement vertigineux et l'auteur a rendu cette poursuite avec un véritable bonheur. Grand succès pour l'œuvre et pour l'interprétation. La *Mort d'Aase* a été bissée.

La *Trilogie de Wallenstein* de Vincent d'Indy n'a pas été moins goûtée, et le public a su reconnaître une fois de plus la maîtrise du jeune compositeur; nous n'avons pas à rappeler les qualités de cette œuvre, qui ont été déjà longuement énumérées dans le *Guide musical.*

Bien qu'indisposée, la charmante cantatrice Mlle Marcella Pregi a donné une expression charmante à la *Marguerite au rouet* de Schubert, au *Lamento* de G. Fauré et à la *Procession* de César Franck. Elle devrait nous faire entendre plus souvent les *lieder* si personnels de G. Fauré, de Brahms, de Schumann, de Franck. Il y a là une mine inépuisable de trésors à exploiter; — le public lui en serait reconnaissant.

MM. Diemer et Risler ont enlevé magistralement le *Caprice arabe* de C. Saint-Saëns, qu'on entendait pour la première fois, et le scherzo du même compositeur, que les deux virtuoses avaient déjà exécuté aux Concerts-Colonne. On a retrouvé toute la science et la fantaisie de l'auteur des *Poèmes symphoniques* dans la manière de traiter les sujets recueillis par lui dans la blanche Alger ou dans la vallée de la Mitidja. Sans avoir peut-être la valeur de certaines pages antérieures, le *Caprice arabe* a plu; on a reconnu tels motifs langoureux, rappelant la danse des almées, que le compositeur a su varier sans lasser l'attention des auditeurs; et les virtuoses ont fait valoir leur talent, notamment dans un passage à contretemps, qui ne semble pas avoir été écrit pour des élèves de première année.

Le concert se terminait par la *Deuxième rhapsodie hongroise* de F. Liszt, orchestrée par M. Muller-Berghaus. C'est presque toujours, selon nous, une grave erreur de transporter à l'orchestre des œuvres écrites spécialement pour le clavier. Ainsi, dans la *Deuxième rhapsodie,* certaines brutalités qui pouvaient, à la rigueur, s'expliquer au piano, deviennent insupportables à l'orchestre. Le public a paru partager cet avis, en se pressant de quitter la salle avant la conclusion de cette débauche de sons, qui rappelle les danses échevelées en honneur dans plusieurs établissements qui

n'ont rien de commun avec l'Académie nationale de musique. HUGUES IMBERT.

⚜

Dimanche dernier, concert extraordinaire au Cirque d'Eté, avec le concours de Mme Materna.

La célèbre cantatrice viennoise a débuté par l'air d'Adriano de *Rienzi*, morceau de facture italienne, peu intéressant, que le public a écouté sans trop d'impatience, parce qu'il est signé : Wagner, mais que M. Lamoureux fera bien de laisser dormir définitivement au fond de ses cartons. Il a mieux, beaucoup mieux à nous offrir, surtout dans un concert spécial avec tarif extraordinaire.

Mme Materna s'est fait entendre une seconde fois dans *Tristan et Iseult*. Après une excellente exécution du prélude par l'orchestre, elle a interprété la magnifique scène de la mort d'Iseult avec un sentiment profond des nuances, une diction parfaite et une intelligence supérieure du drame wagnérien.

Malheureusement, ces qualités n'ont fait que rendre plus sensibles encore la faiblesse de sa voix, les défaillances de son organe. Mme Materna fut une tragédienne lyrique remarquable; aujourd'hui, ses moyens l'abandonnent, et il ne reste plus guère en elle que l'âme d'une grande artiste. Le public a néanmoins applaudi avec frénésie; ses applaudissements, toutefois, semblaient être plutôt les marques d'une admiration rétrospective.

C'est avec un nouveau plaisir que nous avons entendu l'ouverture de *Sapho*, de Goldmarck. Ce plaisir, cependant, n'a pas été sans mélange. Comme à la première audition, nous avons reconnu dans cette page la griffe puissante d'un musicien supérieur, doué d'une haute inspiration, en même temps que rompu à toutes les difficultés de la science musicale. Cette fois, mieux familiarisé avec l'œuvre, nous avons pu nous rendre un compte plus exact de la façon dont elle a été interprétée. Si l'orchestre, dans son ensemble, mérite de grands éloges, on ne saurait en dire autant des deux solistes, le cor anglais et le violon, qui tous deux, le premier surtout, ont joué sans netteté, sans précision et parfois sans justesse. Voilà deux artistes qui ne font guère honneur à leur chef.

M. Lamoureux a eu l'heureuse idée de nous faire entendre un fragment de *Hänsel et Gretel*, de M. Engelbert Humperdinck; il en a choisi le prélude. C'est un morceau très intéressant, quoique d'un caractère très difficile à définir, qui tient le milieu entre l'opéra et l'opérette et qu'on dirait écrit par Wagner avec la plume d'Offenbach ou *vice-versa*.

Le concert avait débuté par la Symphonie en *ut* majeur de Mozart que M. Lamoureux, à notre humble avis, dirige d'une façon trop carrée, trop métronomique. On désirerait un peu plus d'abandon, de laisser-aller dans l'interprétation de la musique de Mozart.

Enfin, pour terminer la séance musicale, on nous a fait entendre une marche de Wagner, *Huldigungs Marsch*, au rythme martial, et que M. Lamoureux a fait exécuter — cette fois à juste titre — avec une précision, une correction mathématiques. ERNEST THOMAS.

⚜

Ayant engagé, pour son dernier concert, Mme Materna, chanteuse à la voix ruinée, M. Lamoureux en a profité pour élever le prix de ses places à un diapason extraordinaire (les moins chères étaient de 3 francs !) et pour refuser à un certain nombre de nos confrères de la presse parisienne et à l'un de nos collaborateurs de modestes entrées de promenoir. Est-ce que les bêtises de l'année dernière vont recommencer, et M. Lamoureux veut-il se brouiller avec ceux qui ont fait le succès de ses concerts?

D'ailleurs, son calcul mercantile a été déçu. Le beau soleil, la douceur de la température avaient détourné beaucoup de personnes d'aller subir un bain de vapeur au Cirque d'Eté. Nous avons compté aux premières un certain nombre de places vides, et l'on aurait pu caser sans peine au promenoir tous ceux à qui M. Lamoureux en avait refusé l'entrée.

⚜

Au cours de la séance annuelle de l'Académie des beaux-arts, qui a eu lieu le samedi 3 novembre et dans laquelle a été exécutée la cantate *Daphné*, de M. Rabaud (poème de M. Raffalli), qui a remporté le premier grand prix de composition musicale, M. le comte Delaborde a fait la lecture d'une notice sur la vie et les œuvres de Charles Gounod.

On n'attache pas d'ordinaire une grande importance à ces sortes de panégyriques, où l'éloge du défunt est de règle absolue, où la moindre critique à son adresse est rigoureusement prohibée. Cette notice satisfait en tous points aux conditions du genre, mais elle renferme un passage qui vaut la peine d'être signalé; le voici :

La sincérité! Elle est, je l'ai dit déjà, l'essence même du génie de Gounod, comme elle était en principe aux yeux du maître la condition nécessaire de toute œuvre d'art, la loi primordiale imposée à tout artiste. De là sa profonde aversion, en matière musicale, pour les artifices de l'esprit de système, pour les pédantesques ruses tendant à déguiser

l'indigence de l'invention sous des formes surchargées et ne réussissant en réalité qu'à rendre, comme il disait, la musique « irrespirable ». En face de certaines entreprises tentées de nos jours, en ce sens, — si contrairement d'ailleurs aux inclinations mêmes et au passé de notre art national, — il ne se tenait pas, surtout quand les coupables étaient au début de leur carrière, de donner à ceux-ci ou à leurs dupes de sévères avertissements. Lui, d'ordinaire si bienveillant pour tous, si prompt à reconnaître le talent même à l'état de lueur et à l'encourager, quelque novice qu'il fût encore, il se montrait en pareil cas sans pitié. « Ah! jeunes gens, s'écriait-il naguère en s'adressant à ceux qui, sous couleur de progrès scientifique, essayent de faire prévaloir cette religion du néant, jeunes gens qui repoussez la doctrine des maîtres comme un joug humiliant pour votre individualité ombrageuse et qui vous jetez à la remorque du premier charlatan venu! je vous connais et je sais ce que vous voulez : vous ne visez qu'à l'effet personnel. Ce n'est pas votre art qui vous possède, c'est votre *moi*. Vous vous souciez bien moins d'être que de paraître, et la passion qui vous anime n'est rien de plus que le cauchemar de votre propre succès.

Cette citation, que M. Delaborde approuve et admire, est extraite de l'étude sur Mozart écrite par Gounod et lue par lui à la séance des cinq académies, en octobre 1882.

Le *charlatan* dont il est ici question n'est autre que Richard Wagner. Gounod se sentait vieillir; l'échec successif de ses derniers opéras avait aigri son caractère; il comprenait que *Faust* n'avait plus le pouvoir de satisfaire les générations futures et disparaîtrait peu à peu devant l'idéal nouveau. C'est alors que dans un moment de dépit il lança l'épithète de charlatan à celui dont les œuvres commençaient à conquérir la faveur du public français. Il n'eut pas la franchise de citer le nom de Wagner. Mais la phrase tout entière, à n'en pas douter, s'applique à lui; autrement elle n'aurait pas de sens, et le panégyriste de Gounod, qui la considère comme un véritable manifeste, ne l'aurait point citée.

En prononçant ces mots, le maître a commis une maladresse, expliquable après tout, de la part d'un auteur sur son déclin et qui reconnaît son impuissance à lutter contre la nouvelle école. Mais M. Delaborde, qui n'avait point les mêmes motifs pour rééditer ces paroles, eût agi prudemment et fait preuve de bon goût en les passant sous silence. E. Th.



A l'Opéra, l'ajournement de *Tristan et Iseult* est bien définitivement décidé, et c'est *Tannhæuser* qui sera repris au printemps prochain. La nouvelle est confirmée d'une façon officielle.

Les admirateurs autorisés du maître allemand ainsi que la presse ont influencé la direction dans son choix définitif et fait remettre à plus tard l'épreuve de *Tristan et Iseult*.

MM. Bertrand et Gailhard étaient, du reste, d'avis qu'il était plus rationnel de monter d'abord *Tannhæuser*, auquel ils avaient primitivement songé.



La Société chorale d'amateurs, fondée par M. A. Guillot de Sainbris et dont le président est aujourd'hui M. Ed. Guinant, va reprendre ses séances hebdomadaires, 20, rue Saint-Lazare, à partir du mercredi 14 novembre. Les études seront, comme par le passé, dirigées par M. A. Maton.



M. Charles Lefebvre vient d'être nommé professeur de la classe d'accompagnement du Conservatoire, en remplacement de M. Benjamin Godard, que sa santé a forcé à s'éloigner de Paris.

⚜

A l'Opéra-Comique : Mlle Nikita, qui a fait une récente apparition dans *Mignon*, vient de renouveler son engagement avec M. Carvalho. Elle doit faire prochainement une tournée en Russie et en Allemagne, après quoi elle fera sa rentrée à l'Opéra-Comique dans *Lakmé*.



BRUXELLES

Peu brillante reprise du *Barbier de Séville*, à la Monnaie, il y a huit jours. Décidément, nos chanteurs ne sont plus formés pour exécuter cette légère et spirituelle musique, dont les ans n'ont pu éteindre la jeunesse et la vie. M. Bonnard, dans le rôle d'Almaviva, ne s'est pas montré meilleur que son prédécesseur, M. Leprestre; l'on ne s'attendait pas, d'ailleurs, à l'y voir réussir, sa voix n'ayant aucunement la souplesse que réclame la musique rossinienne. M. Ghasne, en Figaro, a manqué, ainsi que la saison dernière, de légèreté comme chanteur et comme comédien. M. Sentein fait un Basile bien sombre, d'exécution bien appuyée. M. Gilibert a paru en progrès dans le rôle de Bartolo; il y a mis plus de naturel que précédemment, et, bien en voix, il s'est réellement distingué dans la partie musicale de sa tâche.

Mlle Mérey, qui eut de si remarqués débuts dans *Mireille*, n'a pas réussi au même degré dans le rôle de Rosine. Elle n'a pas toujours fourni une exécution très sûre des vocalises, souvent de mauvais goût, que, sous prétexte de virtuosité, on lui a fait introduire dans la

partition du maître italien; comme si les inévitables Variations de Rode, intercalées dans la leçon de chant, ne devaient pas suffire à donner satisfaction aux amateurs — en est-il encore? — des roulades à jet continu. Cela manquait d'assurance et de netteté dans le rythme; tantôt les notes se succédaient avec une précipitation exagérée, tantôt mettaient à se suivre un retard qui témoignait d'une certaine timidité à vaincre des difficultés d'ailleurs bien inutiles. En somme, si Mlle Mérey ne possède pas encore toutes les qualités que réclame la virtuosité transcendante, elle a plus et mieux que cela : elle nous l'a prouvé dans *Mireille*, et nous l'attendons dans un rôle qui soit, comme celui-ci, approprié à son jeune et très réel talent.

J. Br.

⚜

A la cinquième représentation de *Samson et Dalila*, M. Casset a repris le rôle de M. Cossira. M. Casset n'a, certes, pas l'habitude des planches comme M. Cossira, mais son physique vigoureux, sa voix puissante et énergique lui ont permis de réaliser aussi bien, si pas mieux, que son prédécesseur la figure du héros hébreu. M. Casset a été très bien accueilli.

La *Navarraise* et le *Portrait de Manon* passeront cette semaine.

⚜

Le quatuor Heermann, de Francfort, a reçu, aux concerts Schott et au Cercle artistique, un accueil extrêmement chaleureux, qu'il doit à ses belles qualités d'ensemble et de sonorité. Ce n'est pas la haute noblesse et l'énergie rythmique du quatuor Joachim, — *primus inter pares*, — ni la virtuosité enflammée du quatuor Ysaye, mais une distinction étudiée, correcte, un peu froide, sans qu'elle manque pour cela de charme, une perfection de détail indiquant l'intelligence des matérialités de l'œuvre, sans aller jusqu'à la compréhension supérieure, spirituelle et profonde. Aussi M. Hugo Heermann et ses partenaires, MM. Bassermann (2e violon), Naret Konigin (alto, excellent!) et Hugo Becker, ont-ils surtout réussi dans les œuvres de demi-caractère, comme le quatuor de Schubert en *ré* mineur (posthume), avec ses séduisantes variations, et le quatuor en *la* mineur de Brahms, dont les rythmes berceurs et les harmonies chatoyantes ont, du reste, un air de parenté très marqué avec Schubert. Pour Beethoven, leur interprétation, sans laisser rien à désirer au regard de la correction et du fini des nuances, manque cependant d'accent et d'envolée. Les artistes francfortois ont fait entendre en outre, au Cercle, un curieux quatuor de Verdi, étude intéressante, plutôt qu'œuvre de maître.

Les deux protagonistes principaux du quatuor, M. Hugo Heermann et M. Hugo Becker se sont produits aussi comme solistes. M. Heermann, qui n'est du reste pas un inconnu pour Bruxelles, puisqu'il est un disciple de son école de violon et qu'il débuta jadis aux Concerts populaires, sous la direction de Vieuxtemps (1), a été très applaudi dans la romance en *sol* de Beethoven qu'il a jouée (au Cercle) avec un très beau son, un style large et pénétrant. Il a été moins heureux au concert Schott dans un adagio de Mozart et les *Danses hongroises* de Brahms-Joachim. M. Hugo Becker a fait admirer, dans une sonate de Locatelli et de petites pièces d'auteurs divers, l'ampleur du son qu'il tire de son Stradivarius, la merveilleuse sûreté de son mécanisme, la pureté et la clarté de ses intonations dans les traits les plus difficiles. C'est un violoncelliste tout à fait remarquable, puissant et délicat tout ensemble, dont la virtuosité pleine de finesse et de goût n'a qu'un défaut si c'en est un : celui d'être un peu timide et réservée.

En somme, ces deux soirées ont vivement intéressé les vrais amateurs de musique.



La Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale a rendu son arrêt dans le concours de quatuor. Le prix de mille francs a été accordé à M. J. Jongen, répétiteur au Conservatoire royal de Liége.

⚜

Aujourd'hui dimanche, au Conservatoire, distribution des prix, suivie du concert traditionnel des élèves lauréats et des classes d'ensemble instrumental et vocal.

⚜

Au concert du 25 novembre, M. Joachim jouera avec M. Max Pauer la sonate en *sol* majeur de Brahms, l'Adagio de son propre concerto pour violon, la Barcarolle de Spohr, et comme dernier numéro, la suite en *mi* majeur.

⚜

Le pianiste P. Litta donnera prochainement trois séances de musique de piano. La première sera consacrée à Schumann, la seconde à Beethoven, et la troisième aux œuvres romantiques et modernes.

Ces trois auditions sont fixées au 30 novembre, 13 décembre et 10 janvier, et elles auront lieu le soir à 8 heures et quart, à la salle Ravenstein.

⚜

M. Demest, professeur de chant au Conservatoire royal de Bruxelles, vient d'être nommé, en la même qualité, à l'Ecole de mu-

(1) Rappelons à ce propos la notice que notre collaborateur Hugues Imbert a consacrée à Hugo Heermann, dans le *Guide musical*, no 51 du 17 décembre 1893.

sique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek. Les cours de chant se donnent à l'Ecole moyenne, rue Traversière, 15, les mardis et vendredis, de 7 h. 1/2 à 9 heures du soir.

⚜

Un arrêté ministériel vient de prescrire à dater du 1er janvier prochain, la réduction à quarante-deux du nombre des musiciens gagistes élèves et soldats dans les régiments d'infanterie.

Pour la cavalerie, les musiques, à l'exception toutefois de celle du premier régiment des guides, seront réduites au chiffre de trente-quatre exécutants, y compris les trompettes et élèves-trompettes et non compris le trompette-major.

Les généraux d'infanterie et de cavalerie sont chargés de veiller à ce que ce nombre ne soit dépassé sous aucun prétexte.



CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — A La Haye, le Théâtre-Royal français nous a donné une excellente représentation de la *Juive*, où Mme Barety a été remarquable et où le ténor M. Renault a eu un très grand et très légitime succès. Avec sa belle voix, il nous a donné un des meilleurs Eléazars que nous ayons entendus depuis de longues années et c'est un chanteur qui a de grandes et rares qualités. Pas de chevrotement, pas d'exagération de sentiment, pas d'efforts. Il chante avec goût, prononce clairement; son succès grandit à chaque représentation, et la direction a eu la main heureuse en s'attachant un artiste de pareille valeur. Nous avons eu les débuts de Mme Duval-Erard, dans *Faust* et *Mireille*, qui, sans égaler ni Mlle Marcollini, ni surtout Mme Cognault, a reçu un accueil très sympathique.

A Amsterdam, l'Opéra-Français de La Haye n'a encore attiré jusqu'ici qu'un public très restreint, à cause de la concurrence des deux Opéras-Néerlandais, qui non seulement se dévorent entre eux, mais qui remuent ciel et terre pour arriver à rendre impossible dans la capitale les représentations « françaises ». Le plus fâcheux, c'est que ces trois entreprises vivent sur le même répertoire. Les directeurs des deux Opéras-Néerlandais, au lieu de donner des ouvrages allemands, flamands ou néerlandais, s'obstinent à ne donner que des ouvrages français, avec des traductions impossibles.

Au Concertgebouw, M. Kes nous a fait entendre une chanteuse de Dresde, Mme Schmidt-Czyani, une *Liedersängerin* qui a du talent, une jolie voix, et qui dit bien. Le choix des *Lieder* qu'elle a chantés et qui appartenaient presque tous à la nouvelle école allemande, n'a point paru du goût du public néerlandais. En revanche, M. Timner, le concert-meister de l'orchestre dirigé par M. Kes, a été acclamé, après une exécution magnifique du concerto de Mendelssohn. C'est un violoniste de premier ordre. Dans l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven et les autres ouvrages symphoniques, l'orchestre s'est surpassé.

Le concert donné par M Siegfried Wagner, dans la grande salle du Concertgebouw, n'avait attiré qu'un public très restreint, mais le jeune capellmeister a été accueilli avec une sympathie extrême et a reçu un accueil on ne peut plus encourageant. Il a eu la bonne fortune de diriger l'orchestre formé par M. Willem Kes, un orchestre de premier ordre, qui connaît et possède à fond les œuvres de Wagner et de Liszt. Pour pouvoir apprécier plus complètement les dispositions directoriales de M. Siegfried Wagner, nous aurions voulu qu'il dirigeât un ouvrage nouveau, joué par l'orchestre pour la première fois. Ce n'est évidemment que partie remise.

La Société Excelsior a organisé un concert à la mémoire des victimes de Lombock et au profit de leurs familles, sous la direction de M. Henri Viotta. Il nous a donné une très bonne exécution du *Requiem* de Berlioz et une exécution superbe de l'admirable marche funèbre du *Crépuscule des dieux* de Richard Wagner, une des marches funèbres les plus imposantes qui ait jamais été composées, et qui a produit, comme toujours, la plus vive impression.

Il me reste à vous parler d'une séance vocale donnée par Mlles Corner, de Jong et Snyders, qui se sont constituées, depuis quelque temps, en trio vocal, sous le nom de *Trio hollandais*, et se sont fait entendre dans plusieurs villes allemandes. Vous pourrez les juger prochainement à Bruxelles, dans un des concerts Schott. La voix de Mlle Corner et sa manière de dire m'ont fait grand plaisir; Mlle Snyders a un joli timbre de contralto; j'aime moins Mlle de Jong, dont l'éducation vocale n'est pas encore mûre. Dans les ensembles, dans les trios et duos chantés par ces trois artistes, il y a beaucoup d'unité, les nuances sont heureusement fondues, la justesse laisse peu à désirer. Un chant populaire *a capella* d'Otto Grimm a été particulièrement bien rendu, ainsi que le duo de Brahms, *les Sœurs*. Ces trois jeunes artistes néerlandaises méritent d'être entendues.

Le Wagner-Verein nous promet, pour la fin de novembre, une représentation de la *Walkyrie*, au Nouveau Théâtre Communal, avec le concours de Mlles Termina (Brunnhilde), Wittich (Sieglinde), MM Georges Anthes (Siegmund) et Carl Perron (Wotan). L'orchestre sera dirigé par M. Henri Viotta et les décors doivent venir de Vienne. Un véritable événement artistique! La seconde audition du Wagner-Verein se composera de *Siegfried* ou de *Tristan et Iseult*.

M. Van der Linden a l'intention de monter, cet

hiver, *Hænsel et Gretel* de Humperdinck; pourvu que la traduction soit plus « écoutable » que celle des opéras français! Ed. de H.

ANVERS. — La direction du Théâtre lyrique flamand se montre d'une activité qui mériterait d'être mieux secondée par notre public. Depuis le début de la campagne théâtrale, nous avons eu deux nouveautés : *Euryanthe*, de Weber, et *Czar et Charpentier*, de Lortzing.

Pendant que se poursuivent les études de l'opéra de Kreutzer, *Une Nuit à Grenade*, on a repris les deux succès de l'hiver dernier : *Freyschütz* et le *Vaisseau-Fantôme*. Ce dernier opéra paraît spécialement convenir à nos jeunes artistes, qui y ont été tous excellents, ainsi que les chœurs et l'orchestre. Celui-ci, dans *Czar et Charpentier*, a une tendance à trop dominer. La musique de Lortzing exige, avant tout, une extrême délicatesse d'exécution.

En ce qui concerne le drame lyrique, plusieurs nouveautés nationales sont annoncées. On parle, en attendant, d'une reprise de *Preciosa*.

Mme veuve Rummel fait annoncer une série de concerts, qui se donneront à l'Harmonie et pour lesquels elle s'est entendue avec plusieurs artistes de mérite.

Le jour de la clôture de l'Exposition, Mme Dietz, la gracieuse pianiste bruxelloise, donnait une troisième et dernière audition chez Pleyel. L'excellente artiste s'est fait écouter et applaudir, malgré les rumeurs de la foule qui avait envahi les salles de l'Exposition.

Au Théâtre royal (Opéra français) après des débuts lamentables, la direction vient de déposer son bilan! A. W.

*
* *

Un de nos abonnés d'Anvers, qui signe C. D. B., nous adresse une longue lettre, pour protester qu'il n'est pas de ceux qui ont pris dans la presse une attitude hostile aux concerts d'œuvres nationales à l'Exposition d'Anvers. Dont acte! En même temps, il exprime le regret que « le comité exécutif n'ait pas confié les destinées de la musique à un groupe d'individualités plus compétentes, plus soucieuses des grands intérêts de l'art ».

Ce regret, nous le partageons. Mais il nous importe fort peu que les petits clans artistiques de la « Nécropole des Arts » se chamaillent aujourd'hui à ce propos. Nous ne nous occupons pas de questions de boutique.

GAND — DIMITRI, *grand opéra en cinq actes et six tableaux, paroles de MM. Henri de Bornier et Armand Silvestre, musique de M.* Victorin de Joncières, *représenté pour la première fois en Belgique, au Théâtre royal de Gand, le 7 novembre 1894.*

Commençons par rendre justice aux efforts et à la bonne volonté de la direction Martini, qui a monté l'opéra de M. de Joncières avec le plus grand soin et est parvenue à nous donner une interprétation d'une homogénéité et d'un fini remarquables. Avec la même franchise, disons tout de suite qu'il est triste de voir tant de travail et de temps dépensés pour atteindre un résultat infime, nous allions dire négatif, au point de vue de l'art musical pur, *Dimitri* étant une œuvre de cinquième ordre. Si nous étions chargés de la chronique théâtrale de l'un des quotidiens gantois, peut-être, ayant à ménager l'intérêt de la caisse directoriale, ne dirions-nous qu'à moitié notre pensée. Ecrivant dans une revue d'art, nous pouvons négliger cette considération, et nous nous sentons à l'aise pour dire simplement toute la vérité.

Le livret de MM. de Bornier et Silvestre met en œuvre le canevas d'une tragédie, *Démétrius*, que Schiller laissa inachevée, et que l'on trouva à l'état d'ébauche dans les papiers du poète allemand, après sa mort. L'action est touffue et l'intrigue compliquée. Les librettistes ont suivi de près l'histoire, et celle-ci, parfois, c'est ici le cas, est plus invraisemblable qu'un roman. Ce poème offre une incontestable qualité : il présente de fortes et nombreuses « situations ».

Quant à la partitionn elle est dans son ensemble, d'un technicien habile et exercé. L'auteur sait son métier, il s'entend à composer de fragments peu originaux, de cantabiles de valeur inégale, cette chose hybride et amorphe qu'est presque tout grand opéra : indéfinissable bouillabaisse, défroque d'arlequin assemblant des morceaux de bure et de vagues loques de velours fripé. M. de Joncières est à un musicien ce qu'un versificateur est à un poète. Il lui manque ce qu'on nomme parfois l'inspiration, cette vertu cachée, ce souffle secret qui fait qu'une œuvre émeut, qu'elle touche ou qu'elle indigne.

L'écriture de M. de Joncières est compliquée et recherchée; c'est ce qui explique que son ouvrage ait pu, en 1876, donner à un certain public français l'illusion d'une œuvre de maître. Harmonie torturée, altérations et tonalités brisées innombrables, emploi, pour les passages chromatiques, du mouvement contraire, tels sont ses principaux caractères.

Dimitri est une œuvre d'artisan, non de créateur, et fort inégale, abondant en passages communs et en mélodies insipides. Parmi les parties qui méritent d'être appréciées, on peut citer: l'invocation : *Exauce-nous, Seigneur ;* la rêverie de Marina : *Pâles étoiles;* l'air de Marpha : *Mon fils! il est mon fils,* d'une belle expression dramatique; et, au cinquième acte, le trio de Marina, Dimitri et Vanda. La *Marche du couronnement*, au cinquième acte également, est la meilleure page.

Qu'a pensé le nombreux public qui assista à cette première? Le public était bien froid, et nous sommes éloigné de croire que *Dimitri* soit jamais un succès d'argent. M. Martini avait inauguré par *Phryné* la série des nouveautés promises : cela ne faisait pas précisément présager ce qu'il nous

donne aujourd'hui. S'il désire attirer et intéresser même le public gantois, il n'y parviendra point avec des *Dimitri* et autres *Benvenuto*. Qu'il reconnaise son erreur et se hâte de pousser l'étude de *Tannhæuser* et de *Samson et Dalila*, qui nous sont promis dès longtemps. Alors, il fera œuvre tout ensemble artistique et (il le faut bien) profitable pour lui.

A signaler, au Grand-Théâtre, les bons débuts de MM. Paul Gautier, ténor léger, doué d'une voix agréable, acteur inexpérimenté, et Montfort, basse noble, aussi bon chanteur que comédien de goût.

Prochainement, concert donné par la section chorale du Cercle artistique et littéraire. Au programme : quelques pages d'*Alceste*, et fragments de le *Paradis et la Péri* avec Mme Soetens-Flament et M. Demest.

La section symphonique des Artistes-Musiciens inaugurera bientôt, dans la salle des bains Van Eyck, une série de concerts hebdomadaires, qui auront lieu chaque dimanche. Plusieurs soirées extraordinaires seront données avec le concours d'artistes éminents.

L'entreprise du vaillant orchestre dirigé par M. Van der Gracht mérite les encouragements et la sympathie de tous les amis de l'art musical. Enfin, on aura à Gand quelques concerts de bonne et belle musique ! Cela console un peu des beuglements de telles fanfares provinciales et des flonflons idiots dont on ne saurait nier la vogue déplorable. L. D. B.

LEIPZIG. — Dès la réouverture du théâtre, la direction a eu à cœur de nous faire connaître quelques nouveautés. La première a été la féerie-légende (*Märchenspiel*) *Hænsel und Gretel*, paroles d'Adelaïde Wess, née Humperdinck, musique d'Engelbert Humperdinck.

L'ouvrage a obtenu ici un succès énorme. Depuis la première, qui a eu lieu le 21 septembre, on l'a redonné une dizaine de fois, sans que la faveur du public se soit un seul instant refroidie. C'est, sans conteste, l'œuvre la plus réussie que le théâtre lyrique allemand ait vu paraître depuis la mort de Richard Wagner, et, en même temps, elle signifie un triomphe de l'art wagnérien. Le sujet, seul, fournit matière à la critique; il y a un contraste trop frappant entre la naïveté de la fable et la richesse de la musique. Mais ce contraste n'est, à ce qu'il nous paraît, qu'extérieur et spécieux, car, pour éviter le péril de tomber dans le vulgaire ou de donner prétexte au ridicule, le compositeur devait chercher à donner, par une forme riche et châtiée, une vie artistique à un pareil sujet; pour relever l'intérêt de celui-ci, il fallait bien doubler celle là d'éléments polyphoniques et symphoniques. M. Humperdinck y a réussi à merveille; en tous sens, il paraît un maître accompli. Sa partition est parfaite par la pureté et la noblesse du style, par la sûreté de la facture et l'unité de l'inspiration. Toute l'œuvre répand un charme séduisant. En maint endroit, la partition respire l'esprit de Wagner, et particulièrement des *Maîtres Chanteurs*, mais il n'y a point plagiat, et, en somme, elle triomphe par l'aimable ingénuité et la simplicité ingénieuse de l'inspiration.

Cette première de *Hænsel und Gretel* a été, je le répète, un éclatant succès. La salle entière a applaudi avec enthousiasme.

L'ouvrage a, du reste, été donné dans d'excellentes conditions : Gretel, c'était Mlle Béatrice Kernir, qui est incomparable dans ce rôle; et Mlle Osborne (Hænsel) ne lui a pas été inférieure. Mme Doxas a fait de la sorcière une incarnation intelligente; dans le rôle du père Pierre, M. Schelper a réalisé un type naturel et caractéristique. L'orchestre, sous la direction de M. Panzner, a été remarquable. EDM. ROCHLICH.

LIÉGE. — Indépendamment des quatuors Géminich et L. Charlier, dont nous avons cité les exécutants et exposé les projets très intéressants, une troisième société sollicite, cet hiver, les suffrages de nos dilettantes. La nouvelle association prend le titre de : « Cercle de musique de chambre, piano et archets ». Elle est composée de MM. Jaspar, pianiste; Marris et Bauwens, violonistes; Foidart, altiste, et Péclers, violoncelliste, auxquels s'adjoindront des chanteurs distingués, comme M. Eugène Henrotte, Mlle Irma Weyns, et des instrumentistes réputés, comme M. Wilmet, l'habile clarinettiste, chef de la musique du 2e lanciers.

La première audition sera consacrée à l'exécution du quintette de Dvorack, de la sonate pour violoncelle et piano de Grieg et du quatuor avec piano de V. d'Indy.

Dimanche dernier a eu lieu la première audition au Conservatoire royal. M. J. Jongen, médaille en vermeil de la classe de M. J. Ghymers, premier prix d'orgue chez M Danneels, s'est d'abord affirmé comme parfait organiste, dans une exécution nerveuse, précise et colorée de la deuxième symphonie de Ch.-M. Widor. Remarquable élève de la classe de composition de M. Th. Radoux, où il a, l'an dernier, remporté par acclamation le prix de fugue et de contrepoint, M. J. Jongen figurait comme compositeur à cette audition, par une *Marche solennelle*. Cette marche, qui a obtenu la mention honorable au concours de l'Exposition d'Anvers, est d'excellente allure, intéressante dans ses développements et d'une mise au point parfaite. A peine dans sa vingt et unième année, ce très intéressant artiste vient de remporter le premier prix de quatuor au concours institué par l'Académie de Belgique.

Mlles J. Looze, premier prix de chant de la classe de M. Vercken, dans l'air du *Freyschütz*, et H. Weimar, médaille en vermeil, classe de M. Donis, dans le concerto en *mi* mineur de Chopin, sans

révéler des qualités transcendantes, se sont acquittées avec goût et sentiment de leur partie.

Sous la direction de M. O. Dossin, les élèves de la classe d'orchestre se sont montrés très en progrès dans la majestueuse symphonie dite *Jupiter* de Mozart et une ouverture très vétilleuse de Mendelssohn.

Les journaux de notre ville sont unanimes à décerner des éloges aux artistes engagés par le nouveau directeur de notre théâtre, M. Brunet-Rivière. Les trois premières représentations, de la *Juive*, la *Fille du régiment* et de *Mignon*, ont attiré la foule et provoqué, par leur ensemble et les qualités des exécutants, des manifestations répétées et très flatteuses. A. B. O.



MARSEILLE. — Et il y a des gens qui médisent de la vie!... Mais il faudrait la faire exprès, cette vie, si elle était différemment! Quelle agréable variété d'effets et de plaisirs nous apporte, par exemple, le cours naturel des saisons, entretenant de leur contraste nos appétits et égayant notre humeur! L'automne vient; c'est la fin des beaux jours, la rentrée des champs, l'attrait renouvelé des plaisirs de la ville et du foyer. Le théâtre de la nature a revêtu des teintes sombres, le Conservatoire du bon Dieu s'est fermé et a renvoyé ses pensionnaires; mais voici que ceux, bien autrement intéressants, de nos théâtres reparaissent et nous convient à leurs chants bien autrement merveilleux et séducteurs?

Une fois de plus, tout s'est passé chez nous suivant l'ordre établi. Notre municipalité qui, dans un but louable de vulgarisation populaire, mais par des moyens peu pratiques, avait voulu, l'an dernier, imposer à la direction des tarifs ruineux, est revenue, cette année, aux anciens errements. Et, après une lutte ardente entre le titulaire précédent, M. Dufour, et un nouveau-venu, M. Mobisson, c'est celui-ci qui a été nommé directeur de notre première scène. Ce choix a tout d'abord surpris. Le privilégié était un inconnu, sans précédents, sans répondants autres que sa parenté, dit-on, avec le directeur de l'Opéra; bref, il n'inspirait aucune confiance et on pronostiquait déjà sa chute pour tout à l'heure. Mais depuis, l'opinion a changé. M. Mobisson nous a présenté, en effet, une troupe très convenable, d'ensemble solide et homogène; ses représentations d'ouverture ont relativement montré une tenue avantageuse; si bien que, chose sans précédent ici et probablement aussi ailleurs, le personnel tout entier est en passe d'être reçu d'emblée, sans échec ni désagrément pour personne. Si des convenances d'ordre spécial, financier, dit-on, ont obligé M. Mobisson à inscrire en tête de la troupe M. et Mme Escalaïs, dont les services me paraissent avoir donné tout ce qu'ils pouvaient, l'an dernier, nous avons des sujets qui, aux points de vue de l'art et de la nature, peuvent constituer des cadres solides et méritants et nous promettre pour cette saison des services profitables à nos plaisirs. Ce sont les ténors Cornubert, Searemberg, Jouanne et Baroche, les barytons Layolle, Bégué et Cadio, les basses Sylvestre, Javid et Bello. Du côté féminin, nous ne sommes pas mal partagés non plus, avec Mlle Martini (de l'Opéra), Mmes Andral, Demours, Vauthrin et Savine. Pour la danse, c'est Mlle Rivolta et M. Natta; et enfin, comme maître d'orchestre, on a fait choix de M. Barwolf, déjà avantageusement connu ici. Vous trouverez dans cette liste plusieurs noms à vous familiers; cela vous donne une idée de la valeur d'ensemble de notre troupe et de ce qu'on peut attendre d'elle dans la mesure du fonctionnement habituel à nos théâtres lyriques.

Il ne faudrait pas s'illusionner, en effet, et croire que nous allons voir enfin quelque réforme apportée à la vieille machine lyrique, quelque pas en avant fait dans la voie d'un art un peu plus effectif, ou quelque nouveauté piquante, tranchant sur l'insupportable routine du système en vigueur. Non, rien ne s'annonce dans ce sens du côté de la direction et rien ne paraît être désiré non plus du côté du public. Ce sont encore, comme ce seront toujours, les débuts dans le répertoire consacré, avec leurs attractions banales des nouveau-venus, plus ou moins favorisés en poumons infatigables, en notes retentissantes, plus ou moins habiles à se tirer des mauvais pas de la partition, où, comme un chasseur, le fusil en arrêt, les guette l'auditeur, de l'orchestre au paradis. Ce sont les mêmes exécutions immuables d'un répertoire suranné, où rien ni personne ne vient introduire une innovation, un effort, une pensée nouvelle. Cependant, à en croire les interviews préalables, qui sont maintenant de règle pour les gens en vue, M. Mobisson aurait le projet de presser le plus possible la période de piétinement sur place, qui dure toujours quatre ou cinq mois, pour arriver bien vite à celle des travaux utiles et intéressants.

Ces travaux utiles seraient constitués par l'étude des six ouvrages que voici : *Werther* et la *Navarraise* de M. Massenet; l'*Attaque du moulin* de M. Bruneau; *Gyptis* de M. Desjoyaux, *Othello*, « si le succès de cet ouvrage sa dessine à Paris », et enfin, vous l'avez deviné, *Paillasse* de M. Leoncavallo. Quoique aucun de ces six ouvrages ne me fasse battre le cœur, sauf peut-être *Othello*, je tiendrais pour singulièrement précieuse et glorieuse la gestion de M. Mobisson, si elle arrivait, cette année, à retrancher un peu sur la ration immodérée de *Juive*, de *Huguenots* et de *Guillaume* qui nous est dévolue régulièrement par nos directeurs depuis cinquante ans. Ce serait peut-être un acheminement pour notre public à une conception un peu plus intelligente du théâtre lyrique et du genre d'intérêt qu'il comporte.

Maintenant, vous n'attendez pas de moi, je suppose, que je vous montre le défilé de nos artistes dans chaque rôle en vous donnant le menu de leurs qualités et de leurs défauts. Ce sont là jeux de

plume d'une trop complète inanité pour nous intéresser, vous et moi, ainsi que vos lecteurs. Il est entendu, n'est-ce pas? que M. X... a été un superbe Raoul et Mlle Y... une non moins belle Valentine, que si l'un a plus de voix, l'autre a moins de jeu, et que, l'un portant l'autre, ils vont de succès en succès, pour le plus grand profit de l'art et de la direction du public et d'eux-mêmes.

J'aime mieux vous annoncer la création d'une nouvelle société de musique de chambre, composée de MM. A. Jolly, jeune musicien d'avenir, dont je vous ai déjà parlé; L. Pellene, violoniste, tous deux premiers prix du Conservatoire de Paris; et Weinstatter, violoncelliste. Cette société, principalement formée pour l'exécution des trios de piano des compositeurs anciens et modernes, ne fera pas double emploi ni rivalité avec les deux sociétés de quatuor que nous possédons déjà; elle constituera seulement un précieux élément de plus dans notre existence intellectuelle et musicale.

Il me faut aussi signaler la reprise des concerts classiques, faite avec succès, le 21 octobre, sous le direction de M. Lecocq (vous en avez donné le programme), et aussi la réouverture de nos deux théâtres de genre, le Gymnase et les Variétés, sous la direction l'un de M. Galabert, l'autre de M. E. Simon, ayant tous deux même programme de comédie et d'opérette, et sans doute aussi même promesse de difficulté pour leur existence respective.

E M.

NOUVELLES DIVERSES

Le directeur de l'Ecole de musique d'Anvers met la dernière main, en ce moment, à un nouveau drame lyrique en trois actes : les *Derniers jours de Pompéï*, dont le livret est tiré du roman de sir Ed Bulwer-Lytton : *The last days of Pompeï*. Il est question, paraît-il, de monter cet ouvrage, en traduction française, au théâtre de la Monnaie. La ville d'Anvers compte, à l'occasion des fêtes de l'affranchissement de l'Escaut, donner des représentations populaires de cette œuvre nouvelle de Peter Benoit.

Rappelons, à ce propos, que le même sujet a inspiré, il y a vingt-cinq ans, MM. Vintler et Beaumont qui ont écrit un opéra en quatre actes et cinq tableaux, le *Dernier jour de Pompeï*, musique de M. Victorien Joncières, qui fut représenté, le 21 septembre 1869, au Théâtre Lyrique de Paris. Ajoutons que le nouveau drame de Peter Benoit ne sera pas un opéra, mais un drame *parlé*, où le texte sera incessamment commenté par l'orchestre. Le maître anversois a déjà donné deux œuvres dans cette forme, *Karl van Gelderland* et *Meylief*.

Les journaux de Londres et de la province anglaise font le plus vif éloge de Mlle Thérésa Gérardy, qui accompagne, cette année, son frère, le jeune et déjà illustre violoncelliste Jean Gérardy, dans sa tournée actuelle en Angleterre. Mlle Thérésa Gérardy est pianiste, elle est élève du Conservatoire de Liége et l'on vante son joli toucher et son intelligence musicale.

Après leur tournée en Angleterre, le petit violoncelliste et sa sœur feront une tournée en Ecosse, qui sera suivie d'une tournée en Amérique.

L'*Allgemeine Muzik Zeitung* de Berlin annonce que le Musée Wagner de M. Oesterlein de Vienne que son propriétaire avait proposé de céder à la ville de Leipzig et qui n'avait pas trouvé jusqu'ici acquéreur en Allemagne, va passer en Amérique. Une maison de New-York — on ne dit pas laquelle, — lui a fait offrir la somme de 125,000 fr.. Le marché serait conclu et le 1er avril 1895 les très curieuses collections de M. Oesterlein passeraient entre les mains des Américains.

Dans les papiers laissés par Chopin, à Varsovie, on a trouvé le manuscrit d'un nocturne inconnu jusqu'à ce jour et composé pour sa sœur avant le départ du maître pour Paris. Ce nocturne a été exécuté à Varsovie par M. Balakirew, maître de chapelle de la cour impériale, d'après le manuscrit, à un concert donné le jour de l'anniversaire de la mort de Chopin.

NÉCROLOGIE

RENÉ DE RÉCY

Nous avons le regret d'annoncer à nos lecteurs la mort de notre collaborateur M. René Bauny de Récy, attaché au ministère des finances, à la direction de l'enregistrement, des domaines et du timbre, avec le grade de chef de bureau.

M. René de Récy avait publié dans la *Revue des Deux-Mondes*, de remarquables études sur des questions de législation et d'administration. C'était un juriste éminent et on a de lui un ouvrage considérable et très apprécié : *Traité du domaine public*.

Mais il était aussi un écrivain de rare talent et, dans la *Revue Bleue*, il s'était signalé au premier rang des critiques musicaux de Paris. Le *Guide musical* perd en lui un de ses plus précieux collaborateurs. Nos lecteurs n'auront certainement pas oublié la très intéressante et très neuve étude que M. de Récy publiait ici même, il y a deux ans (février 1892), sur la *Critique musicale au siècle dernier*, ni les fines et frappantes observations que nous avons fréquemment empruntées à ses articles de la *Revue Bleue*. Ayant fait de très sérieuses études musicales et travaillé la composition sous le même maître que Saint-Saëns, il avait continué, quoique attaché au ministère, à s'occuper passionnément de musique. Il était lié d'une amitié particulière avec l'auteur de *Samson et Dalila*, qui appréciait hautement son talent et son sens critique. Ce qui est certain, c'est que sa critique n'était pas celle de tout le monde, et l'on peut dire qu'il descendait, à certains égards, des grands critiques du XVIIIe siècle, par l'allure mordante, vive, alerte de ses écrits. C'était, au total, un esprit tout à fait supérieur et un homme d'une rare délicatesse de goût et de sentiment. Nous ne pouvons assez déplorer sa perte.

Sont décédés :

A Londres, dimanche dernier, le baryton Eugène Oudin, dont, tout récemment encore, notre correspondant nous disait l'éclatant succès aux concerts Richter. Il a été emporté en quelques jours par une maladie contractée au chevet d'un ami malade, qu'il avait soigné et qu'il avait eu le regret de voir mourir. Il n'a pas tardé à le suivre.

Eugène Oudin était un chanteur remarquable, un véritable artiste. D'origine française, mais né à New-York, en 1858, il avait d'abord été destiné au droit. Il fit ses études de chant sous la direction d'un maître italien, Moderati, et débuta dans les églises de New-York. En 1886, il vint à Londres, où il ne fut guère remarqué, s'en retourna en Amérique, où il joua dans la troupe de la Compagnie Mac Caul, puis fut engagé, par sir Arthur Sullivan, pour créer le rôle du templier dans *Ivanhoe*. C'est de là que date son succès à Londres, dont il devint, du jour au lendemain, le chanteur le plus recherché. Parmi ses créations, il faut encore rappeler le rôle d'Eugène Oneguin, dans l'opéra de ce nom de Tschaïkowsky, qu'il chanta à l'Olympic-Theater. L'année dernière, il avait fait une tournée très applaudie en Russie.

Il meurt à peine âgé de trente-cinq ans !

— A Florence, Luigi Chiastri, violoniste, qui a été pendant longtemps le second violon du quatuor florentin de Jean Becker.

COMMUNICATIONS ET AVIS

Une bourse de 1,200 francs, instituée par le gouvernement, pour encourager l'étude du chant au Conservatoire royal de Gand, sera conférée à la suite d'un concours auquel sont admissibles les Belges des deux sexes qui n'ont pas dépassé l'âge de 26 ans pour les hommes et de 22 ans pour les femmes.

Le concours aura lieu le samedi, 1er décembre 1894, à 2 heures de relevée.

Les inscriptions seront reçues au secrétariat du Conservatoire jusqu'au 26 novembre 1894.

Les demandes doivent être accompagnées de l'extrait de naissance de l'aspirant et d'un certificat émanant du directeur d'une école de musique ou d'un professeur de chant, constatant que le postulant possède les connaissances nécessaires et les dispositions requises pour se présenter au concours.

Les bourses sont conférées pour un an. Elles peuvent être renouvelées, d'année en année, pendant trois ans, sur l'avis du président du jury chargé de la collation.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 5 au 11 novembre : Faust. Samson et Dalila. Le Barbier de Séville. Samson et Dalila. Aïda. Samson et Dalila. Philémon et Baucis. Samson et Dalila.

Lundi : Tristan et Iseult. Prochainement La Navarraise Le Portrait de Manon. En répétition, L'Enfance de Roland.

GALERIES. — Miss Dollar. Au 3e acte ballet aérien. Matinée le dimanche à 1 heure.

ALCAZAR ROYAL. — Bruxelles sans gène.

Berlin

OPÉRA. — Du 4 au 11 novembre : Hænsel et Gretel. Les Saisons. Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Djamilé Hænsel et Gretel. Faust. Hænsel et Gretel Mara. Troisième concert symphonie. Hænsel et Gretel. Les Saisons. Le Prophète.

Dresde

OPÉRA — Du 5 au 11 novembre : La Flûte enchantée. Faust. La Croix d'or. Sang an Aegir. Sinfonie-Concert. La Fille du Régiment. Rienzi.

Paris

OPÉRA — Du 4 au 11 novembre : Othello. Thaïs. Gwendoline Othello. La Walkyrie.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 4 au 11 novembre : Falstaff. Manon. Carmen. Mignon.

CONCERTS-LAMOUREUX. — Dimanche 11 novembre, à 2 h. 1/2. Quatrième concert avec le concours de Mme Materna et de M. Gibert. Programme : Prélude de Hænsel et Gretel, (Humperdinck); Air d'entrée d'Elisabeth, Tannhæuser (Wagner), chanté par Mme Materna; Fantaisie symphonique, deuxième audition (C. Chevillard); Fragmentsde le Crépuscule des dieux de Wagner. *a)* Duo du Prologue (adieux de Siegfried à Brunnhilde), chanté par Mme Materna et M. Gibert; *b)* Marche funèbre; *c)* Scène finale, chantée par Mme Marterna ; Huldi gungs-Marsch (Wagner).

CONCERTS-COLONNE — Dimanche 11 novembre, à 2 h. 1/4 très précises. Première partie : Symphonie en *ut* mineur, n° 5 (Beethoven); 1 Allegro, 2. Andante, 3. Scherzo et Finale; Fantaisie persane pour piano première audition, M. L. Diémer (B. Godard). Deuxième partie : Parsifal, paroles françaises de V. Wilder (Richard Wagner), deuxième tableau du premier acte, grande scène religieuse. 1 Introduction-Marche (Orchestre); 2 Entrée des Chevaliers (Chœurs); 3. Consécration du Graal.; 4. L'Agape (Chants alternés); 5. Marche finale. 5e Concerto, pour piano, flûte et violon (J. S. Bach), piano : M. Louis Diémer, flûte : M. Cantié, violon : M. G. Remy; Deuxième rhapsodie hongroise (F. Liszt), orchestrée par M. Muller Berghaus.

Liége

Premier concert annuel du Conservatoire royal. Samedi 17 novembre 1894, à 8 heures du soir, avec le concours de Mlle Clotilde Kleeberg, pianiste. Première partie : 1. Symphonie héroïque, n° 3 (Beethoven); 2. A. O. omnes, mottet, 1540 (T L. da Vittoria); B Le vœu, 1520 1594 (Roland de Lassus). Chœurs A capella, par les élèves de la classe de chant; 3 Cinquième concerto en *mi* bémol (Beethoven), Mlle C. Kleeberg. Deuxième partie : 4. Entr'acte du troisième acte de Tristan et Iseult (R. Wagner), cor anglais, M. Fleyssens. 5. Mlle C Kleeberg. *a)* Minuetto de la suite op. 72 (J. Raff); *b)* Rêve angélique, op. 10, n° 22 (Rubinstein); *c)* Valse en *la* bémol, op. 34, n° 1 (Chopin); 6. Kaiser Marsch (R. Wagner).

Marseille

Association artistique de Marseille, chef d'orchestre M. Jules Lecocq. Programme du concert du 11 novembre : 1. Scènes et impressions rustiques (L. Van Dam) première audition; 2. Concerto pour violoncelle, exécuté par M. Merck (Saint-Saëns); 3. Ouverture du Carnaval romain (Berlioz); 4. Le Rouet d'Omphale (Saint-Saëns); 5. Kol Nidrei, M. Merck (Max Bruch); 6. Marche militaire française (Saint-Saëns).

Munich

OPÉRA. — Du 30 octobre au 11 novembre : Uthal (Mehul) Saint Foix de Hans Sommer (première représentation). Franciscus d'Edgar Tinel; Hænsel et Gretel. Tannhæuser. Les Maîtres Chanteurs. Uthal. Saint Foix. Lohengrin. Fidelio.

Vienne

Opéra. — Du 6 au 12 novembre : La Juive. Amours d'Etudiant et la Rose de Pontevedra. Terre et Soleil. Tristan et Isolde. Le Baiser et Mara. Autour de Vienne (ballet). Fidelio. Hauss Heiling.

An der Wien. — Du 6 au 12 novembre : Jakuba. Le Postillon de Lonjumeau.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET
GEORGES SERVIÈRES
HUGUES IMBERT — ALFRED ERNST
CAMILLE BENOIT — ETIENNE DESTRANGES
GUY ROPARTZ — J. MANSKOPF
VAN SANTEN KOLFF — Dr EDM. ROCHLICH
J. HOUSTON CHAMBERLAIN
ED. VANDER STRAETEN — ED. EVENEPOEL
MAURICE KUFFERATH
CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY
I. RAGGHIANTI — J. MALHERBE
HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG
Dr VICTOR JOSS. — N. LIEZ. — I. WILL
Dr F.-V. DWELSHAUWERS-DERY
ERNEST CLOSSON — LUCIEN DE BUSSCHER
OBERDŒRFER — JEAN MARLIN
J. BRUNET — A. WILFORD, ETC, ETC.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

FRANCE ET BELGIQUE . . .	12 francs.
UNION POSTALE.	14 —
PAYS D'OUTRE-MER	18 —

40e ANNÉE — 18 Novembre 1894 — NUMÉRO 47

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborought street ; Schott et Co, Regent street, 157 159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich : Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 47. 18 Novembre 1894.



MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE

(Suite). — Voir les nos 44, 45 et 46



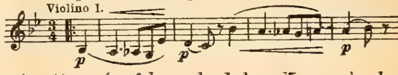
Dans la suite de leur travail, MM. Alvin et Prieur donnent quelques comparaisons métronomiques entre diverses exécutions de la même œuvre soit par les mêmes artistes à différentes époques, soit par des artistes différents.

Pour ne pas allonger inutilement les citations, nous leur emprunterons la comparaison entre les exécutions de deux groupes de quartettistes, tous deux de Paris, que nous désignerons sous les noms de leurs premiers violons : M. Maurin, professeur au Conservatoire de Paris, récemment décédé (Société des derniers grands quatuors de Beethoven); et M. A. Geloso (Fondation Beethoven); on verra combien sont intéressantes les observations de MM. Alvin et Prieur. Ceci dit, nous leur rendons la parole :

Nous prendrons comme exemple deux interprétations du XIIIe quatuor à cordes de Beethoven, op. 130, l'une du 26 février 1892 par le Quatuor Maurin, l'autre du 11 mai 1892 par le Quatuor Geloso. Le tableau suivant fait connaître, pour les différentes parties de l'œuvre, quelques-uns des chiffres résultant de nos constatations chronométriques.

Partition Pages et lignes	XIIIe QUATUOR DE BEETHOVEN OP. 130	Mouvemts métronomiques observés aux exécutions des quatuors	
		Maurin le 26 févr. 1892	Geloso le 11 mai 1892
67—1 et 2	*Adagio ma non troppo* 3/4	♪ = 76	♪ = 77
67—3 et 4	*Allegro* ₵.	♩ = 132	♩ = 133
68—1 et 2	Id. (apr. le *Tempo 1o* 3/4)	♩ = 132	♩ = 120
69—4	Solo du violoncelle....	♩ = 112	♩ = 111
74—4 et 5	Solo de l'alto.........	♩ = 112	♩ = 116
75—4 et 5	....	♩ = 120	♩ = 127
76—5	*p.* et *dim*	♩ = 96	♩ = 120
77—1	*Adagio ma non troppo* 3/4	♪ = 90	♪ = 72
	Presto ₵		
78—1	*pp*..................	𝅝 = 96	𝅝 = 96
78—2	*L'istesso tempo* 6/4....	𝅝. = 96	𝅝. = 88
81—1	*Andante con moto ma non troppo* ₵......	♪ = 96	♪ = 87
81—4 et 5	....	♪ = 126	♪ = 107
85—1 à 3	....	♪ = 104	♪ = 108
87—1	Trille du 1er violon....	durée : 4"	durée : 3"
87—3	*Tempo 1o*............	♪ = 92	♪ = 96
88—1 et 2	*cresc cresc*...........	♪ = 120	♪ = 120
89—1	*Alla danza tedesca Allegro assai* 3/8.......	♩. = 60	♩. = 54
93—1	*Cavatina.— Adagio molto espressivo* 3/4 ...	♪ = 66	♪ = 58
93—2	....	♪ = 66	♪ = 60
95—1-2	*Finale. — Allegro* 2/4	𝅗𝅥 = 60	𝅗𝅥 = 68

L'introduction, tendre et douloureuse, *Adagio ma non troppo* 3/4 :



est attaquée, dans les deux cas, à des allures absolument pareilles ♪ = 76 et ♪ = 77; différence insignifiante, acoustiquement insaisissable, et qui est presque

de l'ordre des erreurs possibles de l'observation chronométrique. Ne dirait-on pas vraiment qu'il y avait là identité des sentiments rythmiques, équivalence exacte des impressions, perfection égale dans leurs traductions?

L'*Allegro,* 4 temps, débute par le double thème :

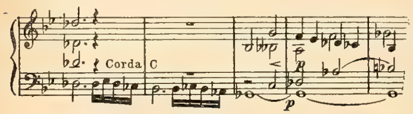


introduit aux violons. On voit que, pour les deux exécutions, les allures réalisées sont, comme celles de l'introduction, tout à fait semblables ♩= 132, ♩= 133.

Les cinq mesures d'*allegro* sont suivies d'un retour de l'introduction, *tempo I°*, avec mélodie principale au violoncelle et imitations aux autres parties. Puis l'*Allegro* reprend, frais et joyeux, avec son double thème.

Les allures constatées à ce retour de l'*allegro* diffèrent assez sensiblement pour les deux exécutions : ♩ = 132, c'est-à-dire exactement celle du début, pour le Quatuor Maurin; et ♩= 120 (au lieu de 133 au début) pour le Quatuor Geloso. Cette dernière version, comportant un ralentissement relatif sur la reprise de l'*allegro*, n'est peut-être pas formellement contraire au texte; il n'est pas écrit qu'on doit retomber sur le *tempo I°* de l'*Allegro*. Néanmoins, on préférera sans doute au ralentissement le retour scrupuleux de l'allure initiale, comme l'a réalisé le Quatuor Maurin.

Arrêtons-nous un instant, page 69, quatrième ligne, de la partition, au petit solo du violoncelle sur la corde *ut :*



Après le *ré b*, pris comme dominante de *sol* bémol majeur, le violoncelle expose seul un motif tiré de la figure par doubles-croches du thème principal; c'est un motif pour ainsi dire interrogateur, auquel les trois autres instruments répondent avec une admirable douceur. Sur un motif de ce genre, amené dans le *diminuendo* et *sotto voce,* on attend tout naturellement une réduction d'allure. Elle ne manque, comme on le voit au tableau, dans aucune des deux exécutions. Ce qui est digne de remarque, c'est que ce ralentissement est chiffré dans les deux cas par le même degré métronomique ♩= 112 ou 111. Ainsi, malgré l'indépendance relative qui leur est laissée pendant ce solo, les deux violoncellistes se conforment instinctivement à la même allure.

Et si les concordances de ce genre souffrent accidentellement des exceptions, elles n'en ont pas moins un curieux caractère de permanence. Voyez, par exemple, à la page 74, ligne 4, un épisode analogue avec solo d'alto; nous retombons encore, aux deux exécutions, à des allures tout à fait pareilles ♩= 112 et ♩= 116.

Deux différences quelque peu importantes sont à noter parmi les autres chiffres du tableau. Elles portent sur les mouvements suivis au *diminuendo* de la page 76, ligne 5, et de l'*Adagio ma non troppo* de trois mesures à 3/4 qui lui succède :



Le Quatuor Maurin, qui antérieurement jouait à ♩ = 120, tombe à ♩= 96, beaucoup plus lent, sur le *diminuendo* pour prendre l'*Adagio* à ♪ = 90; le Quatuor Geloso, antérieurement à ♩= 127, ralentit, au contraire, très peu sur le *diminuendo,* ♩= 120, tandis qu'il aborde l'*Adagio* à une allure relativement beaucoup plus lente, ♪= 72. Voilà une des rares exceptions où ce que l'on peut appeler la compréhension métronomique est sensiblement différente dans l'une et l'autre interprétation. Le Quatuor Maurin a considéré le *diminuendo* comme devant servir à réaliser une transition suivie et complète entre la noire de l'*Allegro* et la croche de l'*Adagio*; le Quatuor Geloso, au contraire, tout en apaisant très légèrement l'allure sur le *diminuendo,* conserve entre les deux valeurs métronomiques, noire et croche, une chute brusque et très accusée; les uns ont cherché

l'enchaînement métronomique progressif; les autres ont laissé subsister plus de contraste entre les deux allures. Il est bien difficile, dans ce cas, d'approuver plutôt l'une que l'autre des deux manières; aucune d'elles ne viole le texte; notre avis n'aurait ici que la valeur d'une impression personnelle. Le cas ne serait pas le même si le Maître avait indiqué, comme Wagner l'a fait si fréquemment, le *rapport numérique* entre le mouvement antérieur et le mouvement suivant.

Dans le second morceau du XIIIe Quatuor, *Presto* ₵, à la fois si mystérieux dans son effet, si serré dans sa coupe et si précis dans son rythme, nous remarquons, aux deux exécutions qui nous occupent, des attaques d'allures identiques, exactement 96 à la ronde dans les deux cas. Mais, au passage dans le 6/4, l'*istesso tempo*, nous constatons une divergence sensible : le Quatuor Maurin maintient imperturbablement la valeur d'origine 96; le Quatuor Geloso tombe à 88.

Le morceau suivant, *Andante con moto ma non troppo,* à quatre temps, est attaqué un peu plus lentement dans la seconde interprétation que dans la première, sans que les différences aient toutefois rien de choquant. Le parallélisme se retrouve, du reste, d'une manière frappante au retour du *tempo 1°*, page 87. Dans cette coda passionnée, les allures montent respectivement de 92 ou 96 à 120 à la croche.

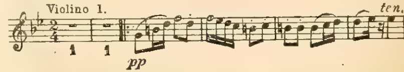
L'*Allegro assai* 3/8 (*Alla danza tedesca*), à motifs simples et simplement développés, très uniformément rythmé, ne se prête pas, on le devine, à de grandes variations de mouvements. Aussi n'en constate-t-on, pour ainsi dire, aucune dans les deux exécutions comparées; nous pouvons nous borner à citer deux chiffres seulement, extrêmement voisins, 60 et 54 à la noire pointée, pour chacune d'elles. Si l'on était curieux de savoir avec quelle fixité l'allure peut être maintenue d'un bout à l'autre du morceau, nous citerions, pour le Quatuor Maurin, les chiffres suivants :

Page 89	♩. = 60
90	♩. = 60
92—3 et 4 . . .	♩. = 60
92—5	♩. = 60

C'est, comme on voit, la permanence mathématique absolue. On se contenterait facilement d'une moindre approximation, mais elle est bien dans le caractère de l'œuvre.

Arrivons à la célèbre Cavatine, *Adagio molto espressivo* 3/4, que Beethoven ne pouvait relire sans verser une larme. La trame thématique en est simple : deux mélodies principales plaintives et suppliantes. L'émotion mélancolique et douloureuse y est portée à sa plus haute expression; il faut sentir cet *Adagio,* mieux et plus que tout autre morceau, pour le bien dire. Malgré ce caractère qui tendrait à rendre l'interprétation plus personnelle, plus arbitraire, nous voyons que les allures convenables sont jugées à peu près pareilles par les deux quatuors : 66 à la noire d'un côté, 58 et 60 de l'autre.

Le finale, *Allegro* 2/4, est attaqué aussi dans des vitesses très voisines l'une de l'autre : 60 et 68 à la blanche. Nous avons affaire, dans ce finale, comme dans l'*Allegro assai,* à un morceau de rythme uniforme. Ici, non seulement la coupe rythmique se continue, d'un bout à l'autre du morceau, par quatre mesures, mais en outre tous les développements thématiques, généralement fort simples, sont tirés du motif principal, de quatre mesures aussi, exposé au début par le premier violon :



On peut inférer de là que, dans une exécution satisfaisante, les mouvements métronomiques locaux resteront, sinon tout à fait fixes, du moins peu variables d'un bout à l'autre. C'est ce que l'expérience constate. Ainsi, pour le Quatuor Maurin, la fixité de l'allure a été merveilleuse. Les mesurages chronométriques effectués sur différents fragments des pages 95, 96, 97, 98, 101, 103, 104 de la partition, ont donné rigoureusement, à huit reprises différentes, la valeur constante 𝅗𝅥 = 60. Tout au plus, à la page 108, sous la poussée grandiose et irrésistible des *sf.*, le mouvement s'est-il accéléré jusqu'à 𝅗𝅥 = 66.

Nous terminerons cette série de résumés comparatifs par quelques extraits des

résultats constatés dans trois exécutions différentes de la même œuvre, du XIVe quatuor de Beethoven op. 131 (partition Peters, vol. 1023 d).

Partition, pages et lignes	XIVe QUATUOR DE BEETHOVEN OP. 131	Mouvements métronomiques observés aux exécutions des quatuors		
		Maurin le 25 mars 1892	Geloso le 12 mai 1892	Geloso le 25 mai 1894
		1	2	3
3-1	N° 1. *Adagio ma non troppo* 𝄵	♩ = 80	♩ = 80	♩ = 80
4-2	....	♩ = 80	♩ = 84	♩ = 80
5-4	*cresc. cresc*	♩ = 84	♩ = 84	♩ = 90
6-3	N° 2. *Allegro molto vivace* 6/8	♩. = 120	♩. = 120	♩. = 120
7-2	*cresc. cresc.*	♩. = 126	♩. = 128	♩. = 137
11-3	N° 3. *Allegro moderato* 𝄴	....»....	♩ = 87	♩ = 80
11-4	*Adagio et più vivace* (tripl. croches du 1er violon)	♩ = 84	....»....	♩ = 83
12-1	N° 4. *Andante ma non troppo e molto cantabile* 2/4	♪ = 108	♪ = 90	♪ = 109
13-1	....	♪ = 112	....»....	♪ = 111
13-4	....	....»....	♪ = 120	♪ = 112
14-1	*Più mosso* 𝄴	♩ = 168	♩ = 185	♩ = 171
15-1	*cresc* et *sf*	♩ = 184	....»....	♩ = 180
	Andante moderato e lusinghiero 𝄴			
15-2	Violonc^lle et alto seuls, *dolce*	♩ = 63	♩ = 68	♩ = 67
15-5 16-1	Id., *cresc cresc*	♩ = 69	♩ = 80	♩ = 96
16-3	*Adagio* 6/8	♪ = 76	♪ = 77	♪ = 103
17-1	........*cresc.*........	♪ = 80	♪ = 90	♪ = 103
18-1	*Allegretto* 2/4	♩ = 69	♩ = 87	♩ = 87
18-3	........*cresc.*........	♩ = 72	....»....	♩ = 80
18-4	*Adagio ma non troppo e semplice* 9/4	♩ = 152	♩ = 135	♩ = 148
20-1	....	♩ = 138	♩ = 135	♩ = 150
21-1	*Allegretto* 2/4	♩ = 92	♩ = 132	♩ = 120
22-2	Id. (au *sempre più allegro*)	♩ = 138	𝅗𝅥 = [illegible]35	𝅗𝅥 = 108
22-3	trait *In tempo* du 1er viol.	♩ = 60	....»....	♩ = 90
23-1	N° 5. *Presto* 𝄵	𝅝 = 114	𝅝 = 110	𝅝 = 105
27-2	....	𝅝 = 112	𝅝 = 110	𝅝 = 120
33-1	N° 6. *Adagio quasi un poco andante* 3/4	♪ = 88	♪ = 88	♪ = 104
33-3	....	♪ = 80	♪ = 90	♪ = 94
33-4	N° 7. *Allegro* 𝄵	𝅗𝅥 = 144	𝅗𝅥 = 144	𝅗𝅥 = 144

Nous n'insisterons pas sur les deux premiers morceaux *Adagio ma non troppo* 𝄵 et *Allegro molto vivace* 6/8. Les allures suivies aux trois exécutions sont rigoureusement égales pour les attaques (♩ = 80 pour l'*Adagio* et ♩ = 120 pour l'*Allegro molto vivace*), et très semblables pour le reste. Cependant, on notera ce fait, répété pour les deux morceaux, que, dans l'exécution n° 3, les nuances *cresc. cresc.* des pages 5 et 7 entraînent, au delà du mouvement initial, des accélérations sensiblement plus grandes; on passe de 80 à 90 au lieu de 80 à 84; de 120 à 137 au lieu de 120 à 128. Au point de vue métronomique, on dirait donc que le Quatuor Geloso, dans sa deuxième exécution, vise à accentuer ses effets (1).

Pour le morceau n° 3 *Allegro moderato* 𝄴, constatons encore la grande similitude des allures; elle s'étend même à la cadence en triples croches du 1er violon (♩ = 84 et ♩ = 83). Il est curieux de voir ce passage de bravoure phrasé avec des vitesses si exactement pareilles par deux instrumentistes différents.

Le n° 4, *Andante ma non troppo e molto Cantabile* 2/4, auquel le précédent sert d'introduction, se compose, comme on sait, d'un thème fort étendu (mélodie à long souffle, de 32 mesures), développé ensuite en six merveilleuses variations. La profonde et inépuisable imagination du Maître s'est donné là libre carrière. Non seulement, les caractères de ces variations sont d'une grande diversité : successivement héroïque, caressant et humoristique, dramatique, religieux, suppliant; mais, en outre, les

(1) Dans l'opuscule *Ueber das Dirigiren* (p. 294), Wagner fait une très importante remarque sur les allures à choisir pour le début de l'*Allegro molto vivace* 6/8. D'après lui, la nuance *molto vivace* ne doit pas être prise dès l'attaque, mais seulement sur les *Crescendo* suivants. Il faut, dit-il, que le mouvement plus rapide prescrit par le Maître ressorte comme une *conséquence rythmique* correspondant à la *signification dynamique* du *Crescendo*. Cette condition est à peu près remplie dans les trois exécutions comparées.

Nous avons déjà rencontré et nous rencontrerons dans la suite beaucoup d'exemples de la correspondance générale (mais non sans exception) des nuances sonores et des modifications d'allure.

rythmes changent, la mesure passe du 2/4 au 4/4, puis au 6/8, au 2/4, au 9/4, pour revenir au 2/4 *Allegretto* dans la *Coda*. Il n'y a donc de commun dans ces variations que leur origine thématique; tout le reste diffère. En conséquence, même en l'absence des indications générales *Andante, Adagio, Allegretto*, qui les accompagnent, nous devions nous attendre à trouver dans leurs allures respectives de très grosses différences.

Exception doit être faite cependant pour la première, qui commence dès la page 12 de la partition (ligne 4) :



celle-ci, en effet, dans la même mesure que le thème, ne comporte que des modifications d'accents relativement faibles. Aussi trouvons-nous encore dans la page 13 les valeurs de 112 et 120 à la croche, peu différentes de celle du début.

Dès la seconde variation, *Più mosso* ₵ (page 14), l'allure change brusquement. Malgré le *pp.*, l'énergie s'est accrue; la figure mélodique par croches s'élargit de plus en plus ; la force sonore subit un *crescendo* continu. La nuance métronomique s'accuse parallèlement dans les exécutions comparées à notre tableau; l'allure passe de 168 à 184, ou de 171 à 180.

L'*Andante moderato* ₵ (page 15), qui constitue la troisième variation, est, au contraire, d'une nuance douce et tendre, contrastant avec la précédente. Les mouvements constatés aux attaques (♩ = 63, 68 et 67) pour les trois interprétations sont d'une remarquable concordance. Mais le contre-coup métronomique des accroissements de sonorité dus aux *crescendo* n'est pas tout à fait semblable dans les trois cas. Moins sensible dans le premier (63 à 69), beaucoup plus accusé dans le second (68 à 80), il devient, dans le troisième, d'une énergie un peu outrée (67 à 96). On est en droit de se demander si le Quatuor Geloso n'aurait pas mieux fait de conserver sa première manière et s'il n'y a pas, dans la seconde, quelque exagération plutôt défavorable à l'impression.

L'*Adagio* 6/8, page 16, où la mélodie principale est heurtée par les *pizzicati* du deuxième violon et du violoncelle, présente un accent dramatique. C'est la quatrième variation. Les mouvements d'attaque sont acoustiquement identiques dans les deux premières exécutions (76 et 77 à la croche); dans la troisième, au contraire, on attaque beaucoup plus vite: ♪ = 103. A la page 17, nous retrouvons la parité approximative pour les deux premiers cas : l'allure s'est accélérée de 76 à 80, ou de 77 à 90; dans la troisième interprétation, autre divergence : le mouvement était relativement très vif au début, mais il ne s'est pas accru; il est resté à 103. Où est la meilleure version : 77 puis 90, ou 103 et encore 103? A notre avis, il n'y a pas de doute; même en l'absence d'indication formelle, la chaleur plus dramatique de la seconde moitié de l'*Adagio*, figurée par la répétition fréquente des *crescendo*, s'accommode mieux d'une légère accélération de l'allure.

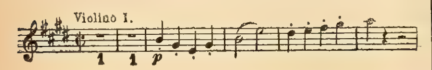
L'*Allegretto* 2/4 (page 18) (5e variation), syncopé et d'accent religieux, nous conduit à une remarque analogue. Il paraît plus conforme au texte d'observer dans l'allure locale du petit *crescendo*, à la ligne 3, une légère accélération, comme dans la première interprétation, qu'un ralentissement comme dans la troisième.

Ne nous arrêtons pas à la 6me variation, *Adagio ma non troppo e simplice 9/4*, dont les mouvements ne donnent lieu à aucune remarque spéciale (1), et arrivons à la coda (*Allegretto* 2/4) (page 21), où revient le thème principal, mais plus rapide et presque dansant. Nous trouvons là une discordance exceptionnelle dans les mouvements

(1) Cependant nos mesurages ont donné lieu à une constatation curieuse. L'exécution de l'*Adagio* a été interrompue : rupture de la chanterelle du premier violon et changement d'instrument. L'allure locale observée était à ce moment ♩ = 154. Le quatuor reprend ensuite l'exécution sur le passage même de l'arrêt. Il était intéressant de savoir si, à cette nouvelle attaque *in medias res*, sous l'influence un peu énervante de l'incident, l'allure ne serait pas modifiée. Or, un nouveau mesurage a donné ♩ = 150. La différence est insaisissable. Les exécutants, et en particulier le premier violon, étaient donc assez sûrs d'eux-mêmes pour rentrer tout de suite et rigoureusement dans leur interprétation primitive.

d'attaque : Quatuor Maurin ♩ = 92, Quatuor Geloso ♩ = 132 et 120. Le retour du thème ne suffit pas, certes, pour indiquer dans quelle limite le mouvement de cette coda doit ressembler à celui du début (page 12). Seulement, il y a peut-être un écueil dans la seconde interprétation; nous constatons, en effet, que le mouvement local du *Sempre più allegro* a été accéléré, pour la première version, de 92 à 138, tandis que dans la seconde il est resté à sa valeur ancienne (132 à 135) ou même s'est ralenti de 120 à 108. Pour ce dernier cas surtout, l'indication de la partition n'est pas suivie et il y a faute.

Le morceau numéro 5 du XIVe quatuor (page 3) *Presto* ₵



a des motifs principaux clairs et bien rythmés. Aussi, à part les passages *adagio* et *ritardando*, les allures oscillent-elles fort peu autour de leur valeur moyenne. Comme le montre notre tableau, les trois interprétations répondent à très peu près aux mêmes degrés métronomiques (de 105 à 120 à la ronde.)

Les comparaisons relatives aux deux derniers morceaux (nos 6 et 7) résultent suffisamment des chiffres du tableau. On serait tenté de relever cette différence : tandis que le mouvement s'accélère un peu, dans la seconde interprétation, en passant du début à la fin de l'*Adagio* (page 33 de la partition), de ♪ = 88 à ♪ = 90, il ralentit au contraire dans la troisième de ♪ = 104 à ♪ = 94. Mais ici, la succession rapide des indications *cresc.* et *dim.* ne permet guère de rattacher les nuances de la sonorité à celles de l'allure, car les influences inverses de ces indications peuvent troubler le résultat final.

Quant à l'*Allegro* ₵, qui termine le quatuor, ses allures locales sont, pour une même exécution, passablement variables d'un bout à l'autre. Nous nous bornons à constater l'identité des mouvements initiaux dans les interprétations comparées : 144 à la blanche pour les trois cas. C'est, une fois de plus, la concordance rigoureuse.

Malgré le petit nombre des comparaisons que nous avons citées et le caractère réduit de nos tableaux chiffrés, nous espérons avoir fait passer sous les yeux du lecteur assez de résultats documentaires pour bien fixer son opinion. Il reconnaîtra dès à présent que la méthode métronomique expérimentale, ainsi pratiquée, permet de contrôler, d'expliquer et d'analyser avec précision les impressions purement auditives. Cette méthode révèle un certain nombre d'imperfections de détail dont l'oreille perçoit vaguement l'effet sans en discerner la nature et le remède; saisissant, avec preuves à l'appui, la fixité ou l'incertitude des allures, elle prend pour ainsi dire sur le vif, chiffre et compare les sentiments rythmiques des interprètes.

. . . .

Notre étude actuelle n'est qu'une modeste ébauche; des constatations plus étendues et plus prolongées pourraient avoir pour résultat de modifier nos appréciations sur tel ou tel point. Mais les erreurs de détail, toujours possibles en matière d'observation, ne sauraient compromettre la valeur générale de la méthode. Notre but est moins d'apporter à l'étude des interprétations musicales une contribution statistique que d'appeler l'attention sur certains faits intéressants, importants, déjà vaguement connus sans doute, mais dont l'analyse n'a jamais été faite, croyons-nous, avec la précision désirable.

Si ces faits paraissent, au premier abord, d'ordre exclusivement métronomique, ils se rattachent néanmoins d'une façon très directe, comme on l'a déjà vu, à l'ensemble des moyens expressifs. A ce titre, ils intéresseront non seulement les musiciens — et le nombre en est grand — qui, à l'exemple de Beethoven et Wagner, attachent une importance capitale aux mouvements; mais encore tous ceux qui, sans porter particulièrement leur attention de ce côté, aiment à étudier avec soin et à comparer les interprétations des grandes œuvres.

(*A suivre.*) H. Alvin et R. Prieur.



LETTRES DE RICHARD WAGNER

A

AUGUSTE RŒCKEL

(Traduites par M. Kufferath)

(Suite et fin). — Voir les nos 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 et 46



X

Monsieur le directeur de musique Rœckel,
Weimar.

Biebrich, 23 avril 1862.

Cher ami,

Ta lettre m'a vivement rappelé le meilleur de l'ancien temps. Tout de même, quand nous étions réunis, ça promettait quelque chose. Moi aussi, je désire de tout cœur me retrouver quelque jour avec toi. Dis-moi, ne pourrions-nous pas, l'été, quand ton frère aura ses vacances, l'appeler à comparoir ici avec toi, afin de faire le veau une bonne fois, pendant une huitaine! Nous serions ici tout à fait sans dérangement aucun, ce qui, — pour moi tout au moins, — ne serait pas facilement le cas ailleurs. Je crois qu'à la fin de mai, je pourrais bien passer par Weimar et te rendre visite pour un jour. Fais-moi savoir où tu seras vers cette époque. Si, toutefois, tu avais auparavant l'envie de me venir voir ici pour quelques temps, n'hésite pas : je suis justement en mesure en ce moment de te payer ton voyage!

Durant l'été, — juin et juillet, — les Bulow viendront ici. — C'est encore la seule chose que l'on ait, et je voudrais, pour tout au monde, être en situation d'avoir toujours un ami auprès de moi. Quand on est ensemble dans une grande ville, « sa vie durant », il n'en sort rien : il y a des choses dont il faut jouir à la dérobée.

Ainsi!

Décide-toi vite. Je n'aimerais pas aller te voir à Weimar.

Porte-toi bien et sois intelligent.

Ton W.

XI

Monsieur Auguste Rœckel
(demander au théâtre)
à Weimar.

Biebrich, 17 juin 1862.

Très cher ami,

Je suis bien heureux d'avoir de nouveau de tes nouvelles. Exécute ton projet de venir me voir. Je ne m'en irai pas d'ici de tout l'été. Si cette combinaison te va, je préférerais te voir arriver au commencement de juillet. A cette époque, les Bulow seront ici pour quelque temps. Je songe maintenant à leur faire bientôt une lecture des *Maîtres Chanteurs ;* et je voudrais te les lire aussi. J'ai déjà fait souvent des lectures, mais je perds à la fin toute vigueur pour ces sortes d'actions, et puis, cela me fatigue toujours un peu. J'aimerais donc beaucoup que tu te mettes en relation avec Bulow (Hans de Bulow, 12, Shœnebergerstrasse, Berlin), afin de convenir, si possible, avec lui, du jour de votre arrivée à Biebrich. Bulow pourrait également faire connaître ce jour à Schnorr (Dresde), qui, lui aussi, se propose de venir me voir vers le même temps pour une exécution (1).

Je vis d'ordinaire dans une si complète solitude et une si absolue retraite que j'aime quelquefois me préparer ainsi une explosion combinée ; et cela me fait du bien. Choisis, du reste, ce moment, parce que je serai alors le mieux pourvu pour vous régaler de fragments de mes nouvelles œuvres : Hans (de Bülow) tiendra le piano et Schnorr (très bon musicien) aidera au chant, qui ne me réussit plus guère. — S'entend qu'Edouard (2) sera le très bien venu.

Te revoir est un de mes plus vifs et plus ardents désirs. Souvent, je m'étonne d'être encore en vie, alors que tant de choses autour de moi et en moi se sont survécu et qu'en somme, — hélas! — je me sens toujours le même, si bien que je me fais l'effet d'un fantôme. Dieu me pardonne, mais en ce qui te concerne, il m'arrive souvent de ne plus penser du tout à ta carrière de prisonnier, si incroyablement longue, et de m'entretenir en pensée avec toi tout à fait comme au temps de nos promenades à Dresde!

Ta physionomie doit cependant s'être mo-

(1) Il s'agit du ténor Schnorr de Carolsfeld, qui vint, en effet, dans l'été de 1862, visiter Wagner, à Biebrich, et chanta, avec sa femme, toute la partition de *Tristan.*

(2) Edouard Rœckel, le frère d'Auguste.

difiée. Quelle était la mienne, il y a deux ans, tu le verras par le portaait ci-inclus.

Mais, nous verrons bien!

Hier, je me suis surpris de nouveau un accès de fureur politique. J'avais une fière envie d'écrire aux Suisses de ne pas se rendre au tir de Francfort, ces ânes s'étant si profondément compromis vis-à-vis des Italiens; c'eût été une leçon admirable et bien méritée. Peut-être l'écriras-tu, cette lettre? Et, cependant, tu as une situation politique et des convenances à prendre en considération; il se comprend que, de temps à autre, on soit malin. Que le diable vous emporte tous!

Donc, au revoir! Arrange tout au mieux!

Salut cordial

de ton
R. W.

XII

Monsieur A. Rœckel,
Rédacteur de la Réforme de Francfort,
à Francfort s/Mein.

Mon cher vieil ami!

Ton livre est terrible! (1)

Tout cela raconté avec cette modestie, ce calme, cet inaltérable amour de l'humanité, c'est une lecture à vous remuer vraiment d'une façon incendiaire!

Tout de même, tu es un des êtres les plus étranges, et Dieu sait à quoi tu es encore destiné. Avec la foi qui t'anime, tu dois pouvoir soulever des montagnes; il n'en peut être autrement!

Discuter avec toi serait mal, — aussi je n'y songe pas.

J'ai littéralement dévoré ton livre!

En ce moment, j'éprouve les impressions que tu avais dans ta prison! Comment me délivrer? — Je demande le calme, la concentration, — pour pouvoir remplir ma mission, que personne ne peut accomplir à ma place. Oui, — du calme! — et voilà que du ciel me tombe un jeune homme (2), que les étoiles me destinaient : Il me sait et me connaît, — par révélation, — comme personne : il bénit le sort qui l'a fait roi si jeune, afin — de me rendre heureux, de réaliser mon idéal, — rien autre n'a pour lui sens ni but! — Voilà! — Imagine-toi la Bavière, Munich — et ajoute le reste! — je n'aspire qu'au repos, parce que je ne peux plus rien supporter et que le dégoût en moi domine trop tout le reste!

Que faire maintenant? — J'aspire à m'en aller — dans un beau coin de l'Italie, — étranger à tous — en lazzarone — pour soigner mes pauvres nerfs : — mais comment abandonner de nouveau ce jeune roi à son abominable entourage, avec son cœur si merveilleusement enchaîné à moi? — Voilà où j'en suis! — Que vais-je devoir, que vais-je pouvoir faire? — Je me le demande, et ne peux trouver la réponse; — personne ne peut me la donner! Je suis trop las! Quant à toi, — je n'ai pas peur. Tu as ta vocation et tu l'accompliras. Tu as la force de supporter même le journal de Francfort. — Sois remercié cordialement : tu as de nouveau bien fait ce que tu as fait et ton livre vaut au moins autant que ta captivité!

Adieu, garde-moi ton affection comme je te reste fidèle et proche.

Ton
R. W.

Munich, le 7 mars 1865.

(1) Il s'agit du livre d'Auguste Rœckel, *la Révolution de Saxe et la prison de Waldheim*, qui venait de paraître à Francfort.

(2) Allusion au roi Louis II de Bavière.



LE CZAR ALEXANDRE III





La saison musicale d'hiver, à peine inaugurée, a été brusquement interrompue, cette année, à Saint-Pétersbourg, et pour longtemps, par le décès de l'empereur Alexandre III, qui a succombé, le 1er novembre dernier, des suites d'une terrible maladie des reins, dans sa villa de Livadia, en Crimée. On sait l'impression profonde produite par cette mort prématurée, le monarque russe ayant été universellement considéré, et à juste titre, comme le plus puissant soutien de la paix européenne.

On a beaucoup écrit, ces derniers temps, sur son caractère droit et loyal, sur son amour de la vérité et les qualités éminentes de l'homme privé, de l'époux et du père de famille; mais on a presque perdu de vue le mécène qui, dans le domaine de l'art surtout, s'est affirmé d'une façon incontestable. Comme en toute chose, il y agissait avec modestie, sans pose ni tapage, mais il comprenait que la protection de l'art national était un devoir pour un souverain et n'a cessé de la pratiquer.

Dans le domaine des arts plastiques, il méditait la fondation d'un musée national des beaux-arts,

en vue duquel il ne cessait de faire d'importantes acquisitions, de tableaux surtout, choisis parmi les plus belles œuvres de tendances diverses, mettant à côté de la *Phryné* de Siemiradzki les *Zaporogues* de Répine.

En musique, il a su subordonner ses goûts particuliers à ce qui était son devoir de souverain. Doué personnellement d'une oreille excellente, il a appris dans sa jeunesse à jouer du cornet et du bourdon (1) et a formé, dans son palais d'Anitchkow, un orchestre d'instruments à vent, composé d'amateurs (d'officiers surtout) et dirigé par M. Wurm; il y jouait lui même sa partie. Cet orchestre d'amateurs s'est produit plus d'une fois en public (sans le concours de l'Empereur, bien entendu), dans des concerts au profit de la Croix-Rouge, qui, dans les premières années du règne, se donnaient au Théâtre Marie, pendant le carême. La cour y assistait toujours, comme à d'autres concerts et spectacles d'amateurs que l'Empereur semblait affectionner particulièrement, ne voyant rien à redire à ce que les personnes de son entourage, voire les membres de la famille impériale, y prissent part.

C'est parmi ces amateurs de haute volée qu'il a choisi les directeurs des théâtres impériaux et de sa musique particulière, dont il fit un corps spécial, composé de deux orchestres, l'un d'instruments à vent, l'autre mixte, avec instruments à cordes, dirigés tous deux par des musiciens allemands. Ces orchestres, destinés à jouer aux dîners et aux bals de la cour, cultivent principalement la musique légère. En été, ils se font entendre, chaque semaine, au parc de la résidence impériale de Peterhof.

La chapelle des chantres de la cour, celle que Berlioz déjà avait proclamée la première du monde et qui, sous l'action des Bortniansky et des Lvow, s'était créé un genre d'exécution (*a capella*) qui lui était propre — toute vaporeuse et en demi-teinte, comme un tableau de Murillo, — cette chapelle a été confiée, sous le règne de l'empereur Alexandre III, à MM. Balakirew et Rimsky-Korsakow, deux musiciens sérieux, qui eurent le tort cependant de viser à une exécution chorale sévère à l'allemande, ce qui fit perdre, en partie du moins, les traditions de la maison. Quoiqu'on ait doté, dans ces derniers temps, l'édifice de la chapelle impériale d'une magnifique salle de concerts, construite un peu dans le genre de la nouvelle salle philharmonique de Berlin, les concerts publics s'y donnent très rarement, tandis qu'aux temps de Lvow et de Bakhmétew (le prédécesseur de M. Balakirew), les concerts symphoniques de la chapelle et ses auditions publiques de musique sacrée *a capella* étaient réputés. Il y a trois ou quatre semaines, la nouvelle salle a été détruite par un incendie.

(1) Le bourdon dont Sa Majesté s'est servie se conserve au musée de l'Amirauté, à Saint-Pétersbourg.

M. Balakirew, on le sait, est considéré comme le chef de la jeune école russe, dont on connaît les tendances avancées. Avant de devenir directeur de la chapelle impériale, il s'était trouvé à la tête de l'Ecole gratuite de musique, créée naguère pour réagir contre les tendances classiques du Conservatoire fondé par Rubinstein. Cette école gratuite a fini par n'exister que sur le papier et son souvenir ne se perpétuait que par un ou deux concerts, composés dans leur majeure partie d'œuvres de compositeurs novateurs, tant russes qu'étrangers, donnés dans le courant de la saison d'hiver. A l'un d'eux, organisé au profit du fonds de la statue de Glinka, érigée en 1885 à Smolensk, et dirigé par M. Balakirew, nous avons vu apparaître l'empereur Alexandre III, qui, étant encore césarévitch, avait porté le titre de protecteur de la dite école gratuite.

En général, le monarque russe n'aimait pas les concerts de musique classique et n'affectionnait pas davantage l'opéra italien. Dans ces dernières années, même les brillants concerts de virtuoses, dits « patriotiques », et auxquels naguère assistait toute la famille impériale, sont tombés en désuétude, et l'Opéra Italien « subventionné » fut supprimé dès 1885. L'Empereur n'est jamais venu non plus à l'Opéra-Italien privé, qui, depuis quelques années, jouit d'une si grande popularité. Au palais d'Anitchkow aussi, les soirées musicales en petit comité n'eurent lieu que bien rarement, — celle à laquelle furent conviées Rubinstein et le vieux baryton Cotogni, datant déjà de plusieurs année.

Par contre, l'Empereur allait assez souvent à l'Opéra Russe, tout en se plaignant de l'absence, à ce théâtre, de voix et de chanteurs de premier ordre. C'est à lui cependant que l'*Eugène Onéguine* de Tschaïkowsky a dû une grande partie de sa vogue. Le public élégant ne s'est porté aux représentations de cet opéra si original qu'après s'être aperçu du goût du Czar pour cette partition. A partir de ce moment, le succès en fut inépuisable et a rejailli aussi sur les partitions subséquentes du maître, montées avec un luxe féerique et une exécution admirable pour ce qui concerne du moins le ballet, les chœurs et l'orchestre, ce dernier, à l'Opéra, étant porté aujourd'hui à cent trois musiciens (douze contrebasses)

Les compositions de Rubinstein n'étaient pas du genre qui pouvait plaire à l'Empereur; néanmoins, tant lui que l'Impératrice, voyant en ce grand artiste une gloire nationale, ne lui ménageaient pas leurs attentions. Le jour du couronnement, le Czar lui conféra, en même temps qu'au peintre Siemiradzki et au sculpteur Antokolsky, la commanderie de l'ordre de Saint-Vladimir; le jour du jubilé du virtuose, les télégrammes des augustes époux furent les premiers qui lui parvinrent à Péterhof; enfin, outre la qualité d'Excellence qui lui fut décernée, Rubinstein se vit décorer d'un grand cordon, tout en obtenant une

pension viagère, servie par la cassette impériale, avantage dont a joui aussi Tschaïkowsky.

Citons encore le don royal fait par le défunt monarque à l'œuvre de Rubinstein — le Conservatoire de Saint-Pétersbourg Sa Majesté lui offrit l'édifice du Grand-Théâtre, abandonné par le ministère de la cour, et accorda les fonds nécessaires — deux millions de roubles environ — pour les frais de reconstruction. Cet hôtel du Conservatoire renfermera une église, recouverte de fresques, et deux grandes salles de concert avec orgue et une scène, salles dont la plus grande ne comptera pas moins de deux mille places. L'inauguration aura lieu dans un an. Grâce à la munificence de feu l'Empereur, aucun conservatoire du monde ne sera installé comme celui-ci.

Quel qu'ait été le goût musical personnel d'Alexandre III, il a su honorer les maîtres qui ont mérité de la patrie, et on peut dire hardiment que les deux hommages publics les plus éclatants rendus pendant son règne à des illustrations nationales furent décernés à deux musiciens, — Antoine Rubinstein, à l'occasion de son jubilé, dont les fêtes ont duré, en 1889, toute une semaine, et Pierre Tschaïkowsky, lors de ses obsèques solennelles, qui eurent lieu il y a juste un an.

X.



Chronique de la Semaine

PARIS



Nous ne nous plaindrons jamais de voir exécutées, à des intervalles très rapprochés les mêmes œuvres du grand maître Beethoven : ce sont des pages qui restent tellement immuables dans leur beauté qu'on peut les entendre indéfiniment sans lassitude et les admirer toujours. Telles certaines toiles des grands peintres, la *Joconde* du divin Léonard, les *Pèlerins d'Emmaüs* du colosse Rembrandt, le *Printemps* de Botticelli..... toujours nouvelles et adorables pour ceux qui les revoient. M. E. Colonne, en nous donnant, aux concerts des 28 octobre et 11 novembre 1894, la symphonie en *ut* mineur, n'a donc à encourir aucun reproche; cette seconde audition l'avait même amené, aux répétitions, à soigner davantage les détails, et l'exécution n'en a été que meilleure. Toutefois, il nous sera permis de lui signaler, ainsi qu'à ses confrères, certaines compositions symphoniques du maître de Bonn qui n'apparaissent jamais sur les programmes des grands concerts. On se demande le pourquoi de cet ostracisme. L'ouverture du prologue le *Roi Etienne* (op. 117), composée pour l'inauguration du théâtre de Pesth, en 1812; la *Grande Ouverture* en *ut* majeur (op. 115), dédiée au prince Radziwil, composée et exécutée en 1815; l'*Ouverture de fête* en *ut* majeur (op. 124), dédiée au prince Nicolas Galitzin, avec la fugue double ; l'*Ouverture* pour « la Consécration du théâtre », dont la première exécution eut lieu en 1822, à l'occasion de l'ouverture du théâtre Josephstadt, à Vienne, et enfin, la *Victoire de Wellington* ou *Bataille de Vittoria* (op. 91), dédiée au prince régent d'Angleterre Georges IV, exécutée pour la première fois en 1813, toutes ces œuvres sont totalement négligées par les directeurs des grands concerts et sont inconnues, par suite, de la génération actuelle. Et nous ne citons ici que les œuvres pour orchestre seul ; nous pourrions joindre à notre liste les belles pages pour chœur, soli et orchestre, qui sont aussi négligées, notamment l'op. 118, *Calme de la mer et heureuse traversée;* l'op. 136, le *Moment glorieux*, cantate sur un poème d'A. Weissenbach, pour quatre voix et orchestre, exécutée au congrès de Vienne, en 1814, etc.....

Pasdeloup, que l'on ne saurait jamais oublier et auquel M. E. Reyer a rendu un si juste hommage dans son dernier article des *Débats*, avait eu l'heureuse idée de faire entendre dans la même séance les quatre ouvertures composées par Beethoven pour l'opéra de *Fidelio*. Pourquoi M. E. Colonne ne renouvellerait-il pas cette tentative?

Le succès qu'avait obtenu le directeur des concerts du Châtelet en donnant déjà la grande scène religieuse de *Parsifal* (deuxième tableau du premier acte), l'a engagé à la comprendre dans le programme du concert extraordinaire du 11 novembre 1894.

Cette page majestueuse et séraphique du drame qui a été si justement appelé le *Cantique des cantiques de l'amour divin*, perd, comme toutes les œuvres dramatiques de R. Wagner, à être séparée de la scène et, par suite, est privée d'une partie de son prestige.

Il n'en est pas moins vrai que la musique est si belle par elle-même, si suggestive, que l'impression au Châtelet a été très grande, et que le public a fait un accueil enthousiaste aux beautés de l'œuvre.

A part un manque de décision ou d'énergie dans l'attaque de la marche, l'exécution a été bonne et les chœurs étaient bien espacés derrière la coulisse.

Le cinquième concerto pour piano, flûte et violon de J.-Sébastien Bach a été, pour les vir-

tuoses MM. Louis Diémer, Cantié et G. Rémy, l'occasion d'un véritable triomphe. Ils ont fait valoir les beautés si particulières de l'œuvre du vieux maître, en ont rendu les nuances multiples et ont fait preuve d'une rare virtuosité dans les traits vertigineux dont le concerto est parsemé. Le dialogue entre la flûte et le violon a été plein de discrétion et de charme. M. Louis Diémer est un pianiste admirablement versé dans la langue de Bach; il l'a bien prouvé, surtout dans ce passage en notes rapides du premier morceau, dans lequel le clavier joue seul : il est impossible de rêver une exécution plus parfaite.

Nous avons peu de chose à dire de la *Fantaisie persane* pour piano de Benjamin Godard (première audition), si non qu'elle est fort habilement écrite pour l'instrument et que M. L. Diémer lui a donné tout le relief désiré.

Hugues Imbert.



Les compositeurs français ont eu, pour ainsi dire, cette année, les honneurs de la première séance des concerts du Cirque d'Été; trois d'entre eux, en effet, figuraient au programme. Mais M. Lamoureux semble maintenant les laisser de côté, persuadé sans doute qu'après un pareil effort il est désormais quitte envers eux.

Un seul pourtant a trouvé grâce auprès de lui à la matinée musicale de dimanche dernier, c'est M. Chevillard. Ce choix prouve que le chef de nos concerts connaît les devoirs d'un bon père de famille; mais au point de vue artistique, il nous paraît discutable. Non pas que nous contestions le talent de M. Chevillard, qui est très réel, mais ce compositeur n'est pas de taille à personnifier notre musique nationale, surtout dans le voisinage du titan Wagner. Nous parlons uniquement ici de la *Fantaisie symphonique*, dont la première audition avait suffi pour y constater, à côté d'une certaine habileté d'orchestration, la pauvreté et l'incohérence des idées.

Après les compositeurs, viennent les artistes français, chanteurs et chanteuses, pour qui M. Lamoureux paraît avoir un égal dédain. M. Gibert, il est vrai, chantait aux côtés de Mme Materna; mais il avait du pour la circonstance oublier la langue de son pays et dire le texte même de Wagner, car Mme Materna, sa partenaire, n'entend point le français.

Ce qui n'a pas empêché l'auditoire, dans lequel on n'aurait peut-être pas trouvé vingt personnes sachant l'allemand, d'applaudir à tout rompre. C'est donc la musique qu'on applaudissait. Mais eût-elle été moins admirable sur des paroles françaises? Pourquoi se faire illusion? Il faut savoir l'allemand pour jouir pleinement des beautés de l'œuvre wagnérienne. Quant à ceux qui l'ignorent, ils doivent se contenter d'une jouissance imparfaite, qui, néanmoins, a bien son mérite; mais ce n'est certes pas en faisant sonner à leurs oreilles vocables incompréhensibles qu'on leur rendra cette œuvre plus accessible, plus limpide et plus belle.

Cela dit, sans aucune arrière-pensée de chauvinisme et en ne considérant que notre goût et nos aptitudes artistiques et littéraires, nous devons reconnaître que le duo du prologue du *Crépuscule des Dieux*, duo d'une poésie sublime et tout brûlant d'amour, a été interprété par les deux artistes avec une intensité, une justesse de sentiment remarquables, et a provoqué dans l'auditoire une profonde émotion. Nous avons indiqué, il y a huit jours, les qualités et les défauts de Mme Materna; inutile d'y revenir. Disons, toutefois, que M. Lamoureux avait la délicate attention d'atténuer la sonorité de son orchestre, dès que la célèbre cantatrice se faisait entendre. Quant à M. Gibert, qui va, dit-on, se consacrer à l'interprétation des œuvres de Wagner, son début est de bon augure; et si le public parisien doit être bientôt privé du plaisir de l'applaudir, le théâtre de Bayreuth fera en lui, croyons-nous, une excellente recrue.

Deux autres fragments du *Crépuscule des Dieux* nous ont été donnés : la marche funèbre, dans laquelle Wagner a su peindre en touches si puissantes la tristesse, la désolation, et que l'orchestre a merveilleusement rendue; puis la scène finale, beau et pathétique monologue interprété par Mme Materna.

La cantatrice viennoise nous avait fait entendre auparavant l'air d'*Elisabeth* du deuxième acte de *Tannhäuser*, chant de triomphe et d'allégresse, qui exige, pour être mis en valeur, ce que Mme Materna ne possède plus; une voix fraîche, sonore et vibrante.

Le concert, qui débutait par une nouvelle audition du prélude de *Hänsel et Gretel* d'Humperdinck, s'est terminé avec *Huldigungs-Marsch* de Wagner, exécutée déjà à la matinée précédente.

Ernest Thomas.



M. d'Harcourt a repris ses concerts. Après Pasdeloup, Lamoureux, Colonne, M. d'Harcourt se pose, lui aussi, en initiateur de l'art

wagnérien, et ses efforts, quoique un peu gauches, n'en sont pas moins couronnés de succès. A la seule annonce de *Tannhæuser*, la foule, — recueillie et sympathique, — est accourue.

Nous voudrions pouvoir nous en tenir à l'appréciation de l'intelligente initiative de M. d'Harcourt et n'avoir point à faire œuvre de critique... Cette partie de notre tâche n'est pas la moins délicate, si nous voulons garder la franchise à laquelle sont accoutumés les lecteurs du *Guide*..... Eh bien, disons-le tout de suite, l'interprétation de ces fragments de *Tannhæuser* a été faible : et, ce qui est plus grave, le chef d'orchestre seul doit en être tenu responsable. L'orchestre a été mou, les chœurs médiocres et les solistes s'en sont ressentis. Quels que soient les dons que vous ait départis la nature, on ne s'improvise pas chef d'orchestre. M. d'Harcourt manque évidemment d'expérience. Sous son bâton, le quatuor reste froid et les cuivres, au lieu de se fondre harmonieusement dans l'ensemble, se détachent violemment de l'orchestre, sonnant à briser les vitres... et les tympans. La salle est trop petite, dira-t-on, et l'acoustique en est défectueuse, — mais le chef d'orchestre doit tenir compte de ces défauts et y obvier autant que possible. M. d'Harcourt devrait aussi se faire renseigner fidèlement sur les mouvements de la musique qu'il exécute : le début de l'ouverture de *Tannhæuser* a été joué avec une lenteur désespérante, tandis que l'exposition de la marche fut prise beaucoup trop vite. Je cite seulement ces deux exemples, mais ce ne serait pas les seuls passages à incriminer au point de vue métronomique.

A part ces inconvénients, rendons justice au choix judicieux des fragments, à la bonne tenue des chœurs d'hommes, — ceux de femmes étaient moins bons, — à la parfaite justesse des cors et aux qualités des solistes. Mme Fierens a su donner au rôle de Vénus tout le relief musical dont il est susceptible; Mlle Blanc possède une excellente voix et chante avec correction, mais elle ignore l'art des nuances expressives. M. Auguez, tout au contraire, malgré la pauvreté de son organe, a trouvé des accents profonds et touchants. M. Vergnet et les autres solistes ont été suffisants.

En somme, si l'idéal artistique n'a pas été atteint, applaudissons aux louables efforts tentés. Une telle audition est d'un effet un peu pénible pour les vrais artistes; mais le nombre en est rare; et telle est la puissance de cette musique de Wagner que la masse des auditeurs a été transportée. Sous ce rapport, du moins, la courageuse tentative de M. d'Harcourt a pleinement réussi et portera ses fruits.

REYVAL.

M. Maurel a chanté jeudi soir, pour la dernière rois, le rôle d'Iago dans *Othello*, à l'Opéra,

Samedi, le célèbre baryton s'est embarqué au Havre, sur le transatlantique la *Bretagne*, à destination de New-York.

Il ne reviendra à Paris qu'au mois de mai et reparaîtra dans *Othello*, puis dans *Hamlet*.

C'est probablement lui qui chantera le rôle de Wolfram d'Eisenbach du *Tannhäuser*, qu'il a déjà interprété à Londres, jadis, sous la direction de Richard Wagner lui-même.



Le comité de la Société nationale de musique a pris la résolution de donner, cette année, à la salle d'Harcourt, quatre grands concerts avec orchestre. A côté des œuvres symphoniques, figureront les compositions dites musique de chambre, dont l'interprétation sera confiée au quatuor belge Crickboom, Angenot, Miry et Henri Gillet. Le premier concert aura très probablement lieu le 23 décembre, à 2 h. 1/2.

Résultat du concours d'admission pour les classes de piano au Conservatoire :

Classes des hommes. — 29 aspirants. — Admis dans les classes supérieures : MM. Bernard, Grosvlez, Imberti, Levy et Salomon. — Dans les classes préparatoires : MM. Bromner, Cœur, Debert, de Lausnay, Moreau, Nérini et Pesse.

Classes des femmes. — 137 aspirantes. — Admises dans les classes supérieures : Mlle Epstein, Forest, Herth, Percheron, Vergounet et Weil. — Classes préparatoires : résultat non encore connu.



Au Conservatoire de Paris :

M. Franquin, de l'orchestre de l'Opéra, est nommé professeur de trompette, en remplacement de M. Cerclier, atteint par la limite d'âge.

L'état de santé de M. Alfred Turban, professeur d'une classe préparatoire de violon, ne lui permettant pas de continuer son cours, a dû être placé en congé illimité; il est remplacé par M. Hayot, chargé du cours.

M. Benjamin Godard, professeur de la classe d'ensemble pour la musique de chambre, atteint d'une maladie qui le forcera à passer une partie de l'hiver dans le Midi, sera suppléé pendant son absence par M. Charles Lefebvre.

Le concours d'admission pour la classe d'alto a eu lieu. Cette classe, de création nouvelle, et dont M. Laforge a été nommé professeur, a ouvert jeudi.

Le cours d'histoire et de littérature dramatique de M. Marcel Fouquier rouvrira le mercredi 21 novembre, à 4 heures.

Le cours d'histoire de la musique fait par M. Bourgault-Ducoudray rouvrira le jeudi 22 novembre, à la même heure.



BRUXELLES

La direction du Théâtre de la Monnaie a fait, dans le répertoire de cette année, une large, très large part à deux auteurs français d'un incontestable talent, mais dont les œuvres ne gagnent pas à se suivre à de trop courts intervalles : Charles Gounod et Jules Massenet.

Du premier, on nous a servi, en ces deux premiers mois d'exploitation, *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Mireille*, et tout récemment *Philémon et Baucis;* c'est beaucoup, surtout lorsque le niveau de l'interprétation ne dépasse pas une honnête moyenne. Du second, après une reprise tout éphémère de *Werther*, on nous annonce comme très prochaine l'exécution de la *Navarraise* et du *Portrait de Manon*, et l'on nous promet ensuite la lascive *Thaïs;* donc, les trois dernières productions du maître, lesquelles ne sont pas précisément ses meilleures. Ce n'est pas là, pensons-nous, le répertoire qu'il faudrait pour attirer à la Monnaie un public qui, jusqu'ici, ne s'y est pas porté en foule.

Les spectateurs n'étaient pas cohue à la reprise de *Philémon et Baucis*, et nous ne dirons pas que les absents ont eu tort. Non que l'interprétation ait été mauvaise, mais elle n'a eu, pour aucun des rôles, la touche légère qui convient à cette œuvre gracieuse, mais un peu vieillie, en son second acte surtout. Mlle Simonnet y a donné des éclats de voix bien intempestifs, et sa vocalisation n'a pas eu la netteté habituelle; ses partenaires masculins, MM. Isouard, Sentein et Gilibert, — ce dernier remplaçant, non sans succès, M. Ghasne indisposé, — se sont, eux aussi, trop fréquemment préoccupés de faire valoir la puissance de leur organe, ce qui nous a valu des ensembles bien lourds, d'une solennité bien déplacée. L'orchestre, par contre, a mis des soins remarqués à détailler la fine orchestration de Gounod, une orchestration où l'esprit s'allie souvent à la grâce et qui rachète parfois ce que le dessin mélodique a de banal.

Dans la même soirée, *Coppélia*, le toujours jeune ballet de Delibes, a été revu avec plaisir, encore que la partie chorégraphique n'eût pas été réglée avec un goût parfait. J. Br.

⚜

Le Conservatoire a ouvert, dimanche, sa saison concertante par la traditionnelle distribution des prix et le concert des lauréats. Après le discours d'usage, prononcé par M. Ed. Fétis, membre de la commission de surveillance, et la lecture du palmarès, les classes d'ensemble vocal et instrumental, sous la direction de MM. Colyns, Agniez et Léon Soubre, ont exécuté successivement l'ouverture de *Roméo et Juliette*, la suite en *si* mineur de Bach et la *Pâle étoile du soir* d'Alfred de Musset, mise en chœur par M. Franz Servais. Le Conservatoire continue ainsi de mettre à la disposition de nos compositeurs la troupe déjà aguerrie de ses chœurs et de son jeune orchestre. Voilà qui est très bien ! La composition de M. Franz Servais, instrumentée récemment, est de très fine et délicate sonorité, avec, ça et là, cependant, quelques modulations harmoniques maladroites et une uniformité dans la disposition des voix du chœur qui nuit à l'intérêt. Le public n'en a pas moins fait un accueil très chaleureux à l'œuvre de l'auteur de l'*Apollonide*. Parmi les jeunes solistes qui se sont fait entendre, on a particulièrement applaudi Mlle Kufferath, lauréate de la classe de violoncelle de M. Jacobs, dans un fragment de concerto de Servais. Elle a du charme et du nerf. Très bien accueillie aussi Mlle Smith, une jeune violoniste, dont le mécanisme est remarquable. Mlle Goulancourt, lauréate du chant théâtral, a dit les stances de *Don Carlos* de Verdi. Très belle voix, et puissante; diction suffisante. Mais le registre de tête laisse beaucoup à désirer et l'émission est souvent défectueuse. Enfin, Mlle Delmotte a clos cette intéressante audition par l'exécution de fragments de Bach et Hændel sur l'orgue, qu'elle a vaillamment joués. Une femme à l'orgue, le cas est assez rare pour être signalé spécialement.

A propos de la classe d'ensemble orchestral, nous devons faire remarquer aux honorables professeurs qui la dirigent qu'ils ne semblent pas se préoccuper beaucoup d'inculquer à leur jeune orchestre l'art de nuancer. L'ensemble est excellent de sonorité, mais on n'entend jamais de *forte* véritable, parce qu'on n'obtient jamais de véritable *piano*. C'est un point sur lequel il y aurait lieu de veiller sérieusement. Remarqué, dans la suite de Bach, un excellent flûtiste.

Dimanche, au Conservatoire, second concert des élèves lauréats des derniers concours. M. Jean Ten Have, premier prix avec la plus grande distinction de la classe de M. Ysaye, y fera entendre le concerto de violon de Lalo.

⚜

⚜

Le premier concert de la Société des Nouveaux-Concerts, dont nous avons annoncé récemment la constitution, est fixé au 30 décembre. Il aura lieu sous la direction de M. Franz Servais, qui dirigera les *Idéals* de Liszt, les airs de ballet de son propre opéra, l'*Apollonide*, et probablement le finale du *Crépuscule des dieux*, qui sera chanté par Mme Marie Brema, la belle Ortrude des dernières fêtes théâtrales de Bayreuth.

Le second concert aura lieu en janvier. On y entendra les Chanteurs de Saint-Gervais.

⚜

Lundi 19, à 3 h. 1/2 aura lieu à l'église de N.-D. du Sablon, l'inauguration des nouvelles orgues de cette église. Elles seront jouées par M. Ch. Danneels, professeur au Conservatoire de Liége et M. J. de Decker, organiste titulaire de l'église.

⚜

Vendredi 23 novembre, la troupe d'opéra du Théâtre-Flamand d'Anvers viendra donner, au Théâtre-Flamand de Bruxelles, une représentation du *Vaisseau-Fantôme* de Richard Wagner.

⚜

Au concert qu'il donnera, le mardi 27 courant, à la Grande-Harmonie, l'Octuor vocal, sous la direction de M. Léon Soubre, exécutera des œuvres de Ph. de Mons, de Benevoli et de J.-H. Bernabei, des chansons flamandes recueillies et harmonisées par M. Fl. Van Duyse, des chansons florentines et napolitaines recueillies et harmonisées par M. Gevaert et des chansons françaises recueillies et harmonisées par MM. Béon et Soubre. M. Gustave Kefer jouera l'allegro du concerto en *ré* mineur de J.-S. Bach, pour clavecin, avec accompagnement de quatuor, et trois pièces de clavicinistes flamands. M. Emile Agniez fera entendre sur la viole d'amour une *Sarabande* de Bach et une *Cadenza et romanza* de Locatelli, puis un adagio de Corelli et un menuet de Milandre. Enfin, MM. Agniez et Kefer exécuteront un menuet de Boccherini, pour viole d'amour et clavecin. Le clavecin a été mis gracieusement à la disposition de l'Octuor par la maison Erard.

⚜

Samedi 24 novembre 1894, à 8 heures du soir, deuxième séance des concerts Schott, avec le concours de Mlle Clotilde Kleeberg, pianiste, et du Trio vocal des dames hollandaises, Mmes Annette de Jong, Anna Corver, Marie Snyders.

Pour les billets et le programme, s'adresser à MM. Schott frères, éditeurs, 82, Montagne de la Cour.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — On vient de reprendre, au Théâtre Lyrique flamand, les représentations du drame lyrique avec la *Preciosa*, de Weber. Mlle J. Cuypers a reparu à cette occasion, dans le rôle de l'héroïne. On lui a fait fête; quant à la partition, sous la conduite nerveuse de M. E. Keurvels, l'orchestre l'a jouée avec un ensemble parfait. Les chœurs ont contribué à la réussite de l'ensemble.

On annonce, pour mardi, la première de *Bergliot*, le petit drame lyrique de Grieg. Cette œuvre, qui ne comporte qu'un acte, sera jouée avec l'opéra de Kreutzer : *Une nuit à Grenade*.

Après l'installation définitive des concerts populaires au Théâtre-Royal, voici nos quartettistes qui émigrent vers l'Harmonie. M. J. Mariën annonce sa première séance pour le 19 courant. Quelques jours plus tard, ce sera le tour de la Kwartet-Kapel, qui s'est assuré le concours du pianiste allemand, M. Max Pauer. Au programme figurent : Quatuor de Rheinberger; une Suite pour violon et piano de Schüff; puis, en fait de soli, Andante de Beethoven et Etude de concert de Moskowsky.

Le premier concert populaire a lieu dimanche, avec le concours de Mme Falk-Mehlig et de Mlle J. Flament. Le programme sera entièrement consacré aux œuvres de Beethoven.

M. Horace Martini, directeur du Grand-Théâtre de Gand reprend — moyennant une subvention mensuelle de 12,000 francs — la direction du théâtre Royal d'Anvers, rendue vacante tout récemment par suite de la déconfiture de M. de Biemme; M Martini exploitera simultanément les deux scènes avec, bien entendu, deux troupes absolument distinctes. A. W.

LONDRES. — LE CONCERT SIEGFRIED WAGNER. — Devant un public qui comprenait au bas mot trois mille auditeurs, M. Siegfried Wagner a fait sa première apparition en Angleterre en la nouvelle salle de Queen's Hall. Le programme ne comprenait que des œuvres de son père et de son grand-père Liszt. Ce concert était attendu avec d'autant plus de curiosité qu'indépendamment de son intérêt musical, il avait en quelque sorte un intérêt historique. En effet, bon nombre des auditeurs d'aujourd'hui, étaient de ceux qui, en 1877, avaient assisté aux concerts dirigés par Richard Wagner à l'Albert Hall et en avaient gardé un très vif souvenir; d'autres étaient curieux d'entendre le *Siegfried Idyll* sous la direction de celui-là même que cette œuvre touche de plus près. Enfin, beaucoup d'artistes de l'orchestre sont encore les mêmes qui, en 1877, avaient joué sous la direction du maître de Bayreuth.

Je citerai notamment la première harpiste, alors une toute jeune fille, maintenant une respectable matrone, qui rappelait au jeune Siegfried Wagner que le maître l'avait embrassée sur le front après l'exécution d'un morceau où la harpe joue un rôle important. Bref, soit curiosité, soit intérêt musical, le public était très nombreux, et il est sorti de ce concert enchanté du plaisir artistique éprouvé, ravi non seulement d'avoir vu le fils du maître illustre, mais encore d'avoir découvert dans ce jeune homme un musicien doué

d'éminentes facultés directoriales. Accueilli à son arrivée au pupitre tout enguirlandé, par des acclamations chaleureuses, M. Siegfried Wagner a été applaudi après les *Préludes* et le *Mephistovalzer* de Liszt, et véritablement acclamé à la fin de chacun des fragments d'œuvres de son père, — *Siegfried Idyll,* ouverture du *Vaisseau Fantôme, Prélude* et chant final de *Tristan et Iseult,* scène finale du *Crépuscule des Dieux*. A la fin du concert, ç'a été une véritable ovation. En général, on a beaucoup admiré l'interprétation finement nuancée, la fermeté du rythme et la sûreté de direction vraiment remarquable chez un aussi jeune chef. Les appréciations de la presse de Londres — *Le Times* en tête — sont toutes très élogieuses, encore que l'un ou l'autre des critiques trouve à redire sur tel ou tel détail; tous sont, en tous cas, unanimes sur un point à savoir: que les débuts du jeune artiste sont pleins de promesses pour l'avenir. Je dois ajouter que l'orchestre de Queen's Hall, qui est, au regard de la beauté, la sonorité et de la perfection du rendu, l'un des premiers du monde, a joué avec ardeur et enthousiasme dans son jeune chef. Mme Marie Brema, dans la scène finale du *Crépuscule* et le *Chant de mort* d'Iseult, a vivement impressionné le public par sa diction et sa voix profondément dramatiques. E. S.

PRAGUE. — Le Théâtre national tchèque, vient de reprendre les *Deux Veuves* de Frédéric Smetana — dont le sujet est emprunté à une comédie de Mallefille. C'est la plaisante histoire de deux femmes qui ont perdu leurs maris. L'une, Caroline, se console vite, mais se refuse à convoler une seconde fois. L'autre, Anne, porte consciencieusement le deuil de son époux, qui était très vieux, — mais elle ne veut à aucun prix rester veuve. Elle aime secrètement un jeune homme, Ladislav, qu'elle a connu jadis avant son mariage. Caroline s'est bientôt aperçue de cet amour et elle s'ingénie à la rendre jalouse, afin qu'elle quitte plutôt le deuil et n'écoute que son cœur. Elle réussit et Anne devient bientôt l'épouse de Ladislav.

La partition de Smetana est d'une distinction spirituelle charmante. C'est, si l'on peut ainsi dire, une vraie musique de conversation où s'expriment les malices de la piquante intrigue qui se déroule à la scène. L'ouverture et les interludes sont des perles musicales, et, dans toute l'œuvre, il faut admirer la force du rythme, l'instrumentation, l'abondance de mélodies, celles-ci pas du tout nationales, mais libres et caractéristiques, conformes au sujet français, que traite le poème. Au second acte, cependant il y a une scène des paysans qui contient des motifs tchèques. A citer particulièrement le trio du premier acte, l'entrée de Ladislav et le duo du second acte (Lidka, Antoine).

Smetana a commencé cet opéra en 1873 et le termina en 1874. La première représentation eut lieu la même année. Mais il revit la partition en 1877; la première représentation dans cette nouvelle forme eut lieu en 1878. Hors de Prague, les *Deux Veuves* n'ont été jouées, jusqu'ici, qu'à Hambourg, avec une traduction de Roderich Fels et sous la direction de M. Jos. Sucher, en 1881.

La dernière représentation à notre théâtre était presque parfaite; tous les chanteurs et cantatrices, les MM. Lasek (Ladislav), Folak (Mumbal), Vesely (Antoine) et les dames Matura (Anne) et, en particulier, Weis-Cavallar (Caroline), ont produit grand effet dans leurs rôles respectifs. L'orchestre, sous la direction de M. Cech, a, comme toujours, été excellent. VICTOR JOSS.

VIENNE. — Jeudi dernier, *Tristan* avec le concours de Mme Doxat, de Leipzig, dans le rôle d'Isolde. Je me suis rendu à l'Opéra sans le moindre enthousiasme, les musiciens viennois m'ayant fait un épouvantail des représentations wagnériennes à l'Opéra. Dans la *Götterdämmerung*, me dit-on, on retranche la scène des Nornes pour arriver au duo d'amour de Siegfried et de Brunnhilde, tout en commençant par le sombre prélude en *mi* bémol mineur! La plupart du temps, la scène entre Brunnhilde et Waltraute est aussi coupée. Un musicien m'a même affirmé avoir vu, l'année dernière, couper la scène d'Alberich et de Hagen. Quant au *Rheingold,* on a trouvé bon d'introduire une pause de vingt minutes entre les second et troisième tableaux, excellente habitude contractée également par l'Opéra de Berlin. Dans *Tristan*, le deuxième acte est réduit de moitié. Inutile de dire que le troisième subit aussi des coupures. La seule chose qui eût pu m'attirer était d'entendre l'orchestre sous la direction de Hans Richter. Mais je n'ai pas même pu avoir cette dernière satisfaction, le bruit de portes ouvertes et fermées, et le bavardage du public (en majeure partie composé de boursiers) m'ont mis en fuite après le prélude. Je me suis juré de ne plus remettre les pieds dans pareille basse-cour. Quand verrons-nous reparaître un second Bülow, venant imposer silence à cet écœurant public qui remplit actuellement nos théâtres et nos salles de concert?

La Société philharmonique dirigée par Hans Richter vient de publier le programme du premier concert: Ouverture d'*Obéron;* Sérénade de Fuchs; *Sarka*, poème symphonique de Smetana; et la *Huitième Symphonie* de Beethoven

Les programmes des prochains concerts comporteront des œuvres de Berlioz, Brahms, Bruckner, Dvorak, Mozart, Haydn, Schubert, Tschaïkowsky, Grieg, Wagner, Hændel, etc., etc.

E. B.



NOUVELLES DIVERSES

Samedi dernier a eu lieu au théâtre de Pesth, la première représentation du *Luthier de Crémone*, la pièce en un acte de M. Jeno Hubay que devait donner le théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Le livret, tiré de la pièce de Coppée que créa jadis Coquelin, a été habilement coupé pour la musique par M. Beauclair. Il a été naturellement chanté au théâtre de Pesth dans une traduction hongroise. L'exécution a été très soignée sous la direction de M. Nikisch. Le compositeur, dissimulé derrière un paravent, jouait lui-même le solo de violon mimé par le luthier. L'aveu de Filippo, une des pages les plus senties de la partition, a

vivement ému l'auditoire, fort nombreux. Succès très vif. Ovations répétées à l'auteur et à ses interprètes.

M. Saint-Saëns vient de partir pour le Caire. Il compte faire un séjour prolongé en Egypte, où il espère terminer l'opéra laissé inachevé par Ernest Guiraud. Cet opéra ne s'appelle pas comme on l'a annoncé : *Frédégonde et Brunehaut*, mais bien *Brunhilda* Deux tableaux de *Brunhilda* sont écrits par Guiraud. M. Saint Saëns fera les deux autres.

Nous apprenons que M. Philippe Rüffer vient de terminer un nouvel opéra : *Ingo*. La première aura probablement lieu en février, à l'Opéra de Berlin.

Le célèbre violoniste belge M. César Thomson a fait ses débuts à New-York le 30 octobre, à Carneggie-Hall, assisté par Mlle Marie Louise Bailey, jeune pianiste, qui s'est fait aussi entendre pour la première fois.

Les journaux sont dithyrambiques à son égard. Il y a bien longtemps que le public de New-York n'avait entendu un tel artiste. M. Thomson a joué l'*Air varié* « Non piu Mesta », de Paganini. et le *Concerto* nº 1, de Bruch. Le public lui a fait une vraie ovation; acclamé et rappelé, il a joué la *Danse espagnole* de Sarasate et la *Berceuse* de Lamoureux.

Encore une pièce française qui verra le jour hors de France. Il s'agit du *Drac*, opéra romantique, poème tiré de George Sand et Paul Meurice par M. Louis Gallet, musique des frères Hillemacher.

Le nouvel ouvrage des auteurs de *Saint-Mégrin* a été inutilement présenté à l'Opéra-Comique de Paris et au théâtre de la Monnaie de Bruxelles. M. Félix Mottl ayant lu la partition d'orchestre, s'est empressé d'accepter l'œuvre, qui, terminée au printemps dernier, a été depuis traduite en allemand. C'est dans le courant de décembre que le *Drac* sera joué au théâtre grand-ducal de Carlsruhe, sous la direction de M. Mottl.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Anvers

Salle de la Société royale d'Harmonie. — Lundi 19 novembre 1894, à 8 heures du soir, première séance de musique de chambre organisée par Joseph Mariën, avec le concours de M De Greef, professeur de piano au Conservatoire, et de MM. G Verbeeck (second violon), Ed Lemoine (alto), J. Roelants (cello), Quitin (flûte), Billet (clarinette), Bal (cor) et Verdonck (basson). Programme : 1. Quatuor pour cordes en *mi* bémol (Fr. Schubert); 2. Sonate pour violon et piano en *la* majeur (César Franck); 3 Etudes symphoniques pour piano (Robert Schumann); 4. Quintette pour piano et instruments à vent (Ant. Rubinstein).

Berlin

Opéra. — Du 11 au 18 novembre : Le Prophète

Djamilé Hænsel et Gretel. L'Ami Fritz et Cavalleria rusticana. Hænsel et Gretel Les Saisons. Le Freyschutz. Hænsel et Gretel. Mara. Tannhæuser. Hænsel et Gretel. Carnaval.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 11 au 18 novembre : Tristan et Iseult. Mireille. Samson et Dalila. Barbier de Séville. Samson et Dalila. Dimanche, Le Barbier de Séville. Lundi, reprise des Huguenots. Mardi (abonnement suspendu), le Prophète. Mercredi première représentation du Portrait de Manon et Philémon et Baucis. Incessamment La Navarraise.

GALERIES — Miss Dollar. Au 3e acte ballet aérien. Matinée le dimanche à 1 heure.

ALCAZAR ROYAL. — Bruxelles sans gène.

CONCERTS-SCHOTT. — Samedi 24 novembre, à 8 heures du soir, deuxième séance avec le concours de Mlle Clotilde Kleeberg, pianiste, et le trio vocal des dames hollandaises (Mmes Annette de Jong, Anna Corver, Marie Snyders). Programme : 1. Sonate op. 109, *mi* majeur (Beethoven); 2. *a*) Belooning, *b*) Kerstnacht, A capella, 3 voix (Cath. van Rennes) Trio vocal des dames; 3. Les Poèmes sylvestres (Th. Dubois) Mlle Clotilde Kleeberg; 4. *a*) Ich fahrl dahin (Grimm), *b*) Es muss ein wunderbares sein (Kretschmann); *c*) Dà unten im Thale (J. Brahms), A capella, 3 voix. Trio vocal des dames; 5. *a*) Minuetto de la suite op. 72 (Raff); *b*) Rêve angélique (Rubinstein); *c*) Valse, op. 34 no 1 (Moszkowski), Mlle Clotilde Kleeberg; 6. *a*) Per piëta (Martini), *b*) Blanche de Provence (Chérubini). Trio vocal des dames.

Marseille

ASSOCIATION ARTISTIQUE DE MARSEILLE, sous la direction de M. Jules Lecocq. — Programme du 18 novembre : 1. Symphonie en *si* bémol (Schumann); 2. Air du Prophète (Meyerbeer), chanté par Mlle Passama; 3. Deuxième Rapsodie hongroise (Liszt); 4. Prélude du deuxième acte de Gwendoline (Chabrier); 5. Air de Samson et Dalila (Saint-Saëns), chanté par Mlle Passama; 6. *a*) Souvenir d'Hapsal (Tschaïkowski), *b*) Entr'acte de Galante, Ouverture (Guiraud); 7. Air classique (Gluck), chanté par Mlle Passama; 8. Danse hongroise (Brahms).

Nancy

SALLE VICTOR POIREL. — Dimanche 18 novembre 1894, à 4 heures, sixième concert du Conservatoire. Programme : 1 L'Arlésienne, première suite (G. Bizet); 2 Les Djinns (première audition) (C Franck), piano Mlle Louisa Collin; 3. Axël (première audition) (M. A. Georges); 4 Rhapsodie hongroise, no 12 (F. Liszt) Mlle Collin; 5 Symphonie en *ut* mineur, no 5 (Beethoven). Le concert sera dirigé par M. J. Guy Ropartz.

Paris

OPÉRA. — Du 18 au 24 novembre : Othello. Gwendoline. Samson et Dalila Thaïs. La Maladetta.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 18 au 24 novembre : Mignon. Le Domino noir et le Chalet. Falstaff Les Pêcheurs de perles. Manon.

CONCERTS-COLONNE — Dimanche 18 novembre, à 2 h. 1/4 très précises. Symphonie pastorale (Beethoven); le Rouet d'Omphale (Saint-Saëns); Peer Gynt (Grieg); fragments de Parsifal (R. Wagner), deuxième tableau du premier acte; prélude du troisième acte de Tristan et Iseult; marche de Lohengrin

CONCERTS-LAMOUREUX. — Dimanche 18 novembre, à 2 h. 1/2, avec le concours de Mme Materna et de M. Gibert. Ouverture d'Iphigénie en Aulide (Glück); Concerto pour violoncelle, joué par M. Salmon (Saint-Saëns); air d'entrée d'Elisabeth du Tannhæuser (Wagner), chanté par Mme Materna; fragments du Crépuscule des Dieux (Wagner): Mme Materna et M. Gibert; Marche hongroise de la Damnation de Faust.

CONCERTS D'HARCOURT. — Dimanche 18 novembre, à 2 h. 1/2. Fragments des 1er, 2e et 3e actes du Tannhæuser, de R Wagner, traduction française de M.-Ch Nuitter. Distribution : Vénus, Mme Fierens; Elisabeth, Mlle Eléonore Blanc; un pâtre, N.; Tannhæuser, M. Vergnet; Wolfram, M. Auguez; le Land-

grave, M. Challet Orchestre sous la direction de M. Eugène d'Harcourt.

Vienne

OPÉRA. — Du 12 au 19 novembre : Hans Heiling. Carmen Les Huguenots. Tannhæuser. Aïda. Autour de Vienne (ballet). La Flûte enchantée. Cornélius Schutt (première représentation).

AN DER WIEN. — Jakuba. L'Enfant du Dimanche. La Belle Hélène. Le Postillon de Lonjumeau.

Bruxelles — Impr Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 25 Novembre 1894 — NUMÉRO 48

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborought street; Schott et Co, Regent street, 157 159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico: N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.



PIANOS
LES PLUS EN VOGUE
RUE KEYENVELD 42
& RUE ROYALE 92
BRUXELLES
BERDEN
VENTE, LOCATION, ÉCHANGE,
RÉPARATIONS, ACCORDS.

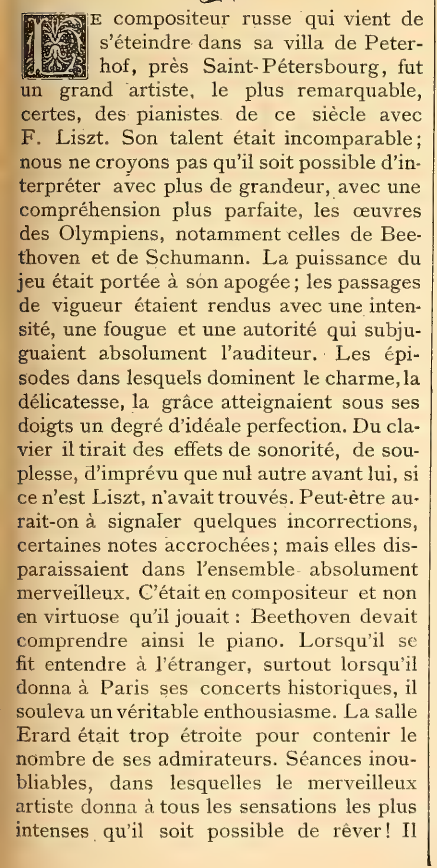
// Le Guide Musical

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 48. 25 Novembre 1894.



Antoine RUBINSTEIN



Le compositeur russe qui vient de s'éteindre dans sa villa de Peterhof, près Saint-Pétersbourg, fut un grand artiste, le plus remarquable, certes, des pianistes de ce siècle avec F. Liszt. Son talent était incomparable; nous ne croyons pas qu'il soit possible d'interpréter avec plus de grandeur, avec une compréhension plus parfaite, les œuvres des Olympiens, notamment celles de Beethoven et de Schumann. La puissance du jeu était portée à son apogée; les passages de vigueur étaient rendus avec une intensité, une fougue et une autorité qui subjuguaient absolument l'auditeur. Les épisodes dans lesquels dominent le charme, la délicatesse, la grâce atteignaient sous ses doigts un degré d'idéale perfection. Du clavier il tirait des effets de sonorité, de souplesse, d'imprévu que nul autre avant lui, si ce n'est Liszt, n'avait trouvés. Peut-être aurait-on à signaler quelques incorrections, certaines notes accrochées; mais elles disparaissaient dans l'ensemble absolument merveilleux. C'était en compositeur et non en virtuose qu'il jouait : Beethoven devait comprendre ainsi le piano. Lorsqu'il se fit entendre à l'étranger, surtout lorsqu'il donna à Paris ses concerts historiques, il souleva un véritable enthousiasme. La salle Erard était trop étroite pour contenir le nombre de ses admirateurs. Séances inoubliables, dans lesquelles le merveilleux artiste donna à tous les sensations les plus intenses qu'il soit possible de rêver! Il jouait également de l'orchestre en maître; et nous nous souvenons de certain concert où, sous sa direction, l'orchestre fut, pour ainsi dire, transformé.

Comme compositeur, Antoine Rubinstein aura été moins heureux. Ce fut, selon nous, principalement dans la musique de chambre qu'il cueillit des lauriers souvent mérités. Lorsque l'on jette un coup d'œil sur le catalogue assez volumineux de ses œuvres, on découvre à son actif, en ce genre spécial de musique : un octuor pour piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette et cor; un quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson; un quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle; un quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle; dix quatuors pour cordes; un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle; cinq trios pour piano, violon et violoncelle; trois sonates pour piano et violon; deux sonates pour piano et violoncelle; une sonate pour piano et alto, et enfin divers morceaux : romances, caprices pour piano et violon, ou pour piano et violoncelle. Que distinguons-nous dans ces compositions? Un grand respect du classique, uni à un sentiment mélodramatique très marqué, une belle sonorité, une réelle habileté dans l'écriture, un profond savoir et une tendance visible pour l'école allemande, surtout pour Mendelssohn. Dans toutes les œuvres que nous venons d'énumérer, les qualités et les défauts de notre auteur se laissent entrevoir en pleine clarté. La mélodie coule de source, facile, abondante; la chaleur est souvent communicative; il s'y rencontre même de fort belles idées. Malheureusement, à côté de pages hors ligne, il faut souvent subir des longueurs, des lieux communs, des hors-d'œuvre absolument inutiles : tel ce déluge de notes confiées au violon dans le finale

de la *sonate* pour piano et violon (op. 19), — véritable trait à la Paganini, qui dure plus d'une page, et qui est si mauvais (disons-le franchement) que nous avons vu plusieurs artistes le supprimer à l'exécution.

On a comparé le talent de Rubinstein, en tant que compositeur, à celui de Brahms et de Raff. En ce qui est du dernier, l'assertion peut être vraie. Joachim Raff a souvent, comme Rubinstein, procédé par un travail hâtif, pas assez mûri. Aussi trouve-t-on dans son œuvre des pages fort inégales, quelquefois même dénuées d'intérêt, des développements beaucoup trop longs. Quant à l'assimilation de Brahms avec Rubinstein, elle nous semble impossible. Johannes Brahms est un compositeur de premier ordre qui, à l'inverse de Rubinstein, n'a jamais livré au public que des œuvres absolument réfléchies et concises. C'est un maître dans l'acception la plus haute du mot. Il est un descendant direct de Beethoven : sa musique de chambre, ses symphonies, son *Requiem* portent les empreintes de son grand devancier. Après Robert Schumann, il a su donner éclosion à une foule de *Lieder* qui sont aussi remarquables par la distinction de la forme que par la profondeur du sentiment.

Dans les symphonies de Rubinstein (elles sont au nombre de six, dont la plus connue est l'*Océan*), dans ses *Lieder*, dans ses compositions pour clavier, il y a certes de belles pages; mais elles sont déparées par les défauts que nous avons cru devoir signaler dans sa musique de chambre; puis elles manquent, le plus souvent, d'originalité.

De tous ses opéras, qui portent les titres de *Dimitri-Donskoi*, *Fomka douratchok*, les *Chasseurs de Sibérie*, la *Bataille de Koulikoff*, *Féramors*, *Néron*, *Kalaschnikow*, le *Démon*, les *Machabées*, etc., celui qui paraît avoir le plus réussi est le *Démon*, qui n'est cependant pas la meilleure de ses partitions. Le succès fut dû, en majeure partie, au poème de Lermontoff. Les pages les mieux venues sont celles qui sont purement symphoniques, telles que les *Danses orientales*, très riches en couleur, — et quelques beaux chœurs. Dans cet opéra, comme dans toutes les autres œuvres écrites pour la scène, les parties dramatiques laissent à désirer. Les opéras de Rubinstein, à l'exception de *Néron*, qui fut représenté à Anvers, il y a une dizaine d'années, et plus récemment au théâtre de Rouen en février 1894, n'ont jamais vu le feu de la rampe en France.

Ses oratorios, la *Tour de Babel*, le *Paradis perdu*, ont eu peu de succès, même en Allemagne, où ils ont figuré de temps à autre dans les grands festivals rhénans.

* * *

Nous préférons ne pas rappeler ici les critiques qu'a soulevées dans la presse l'apparition du volume publié par Rubinstein, en 1892, et qui a pour titre la *Musique et ses maîtres*. Nous croyons qu'il aurait été plus sage pour le maître russe de s'abstenir de prendre la plume de critique.

Né le 30 novembre 1829 à Berditcheff (gouvernement de Kiew), Rubinstein allait donc atteindre bientôt sa soixante-cinquième année! L'acte le plus important de sa vie artistique fut la création, en 1862, du Conservatoire de Saint-Pétersbourg.

On a dit de Rubinstein pianiste : « Le maître, un vrai lion! » Il avait bien la somptueuse crinière du fauve; elle encadrait un masque d'une grande énergie, fortement musclé, où se percevaient les indices très caractéristiques de la race slave : front bombé, envahi par la chevelure abondante rejetée en arrière, sourcils très accusés protégeant les yeux légèrement bridés, d'une expression vague, étrange et portés quelquefois vers le ciel, nez un peu épaté, bouche large avec les lèvres charnues et relevées. La figure était complètement imberbe.

Au premier aspect, bien que dans les détails les différences s'accusent très nettement, on songe à la tête de Beethoven. Comme devant celle du grand maître de Bonn, la pensée fait un temps d'arrêt; elle se complaît à scruter, à deviner sous ce masque énergique et étrange les passions qui l'agitèrent; elle s'évertuera à saisir le moral. Ce sont de ces visages qui, une fois vus, ne s'oublient pas; ils pensent, agissent et se livrent.

HUGUES IMBERT.



MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE

Suite . — Voir les nos 44, 45, 46 et 47



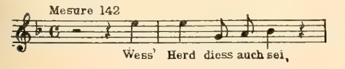
L'ORCHESTRE SEUL

Dans la suite de leur travail, MM. Alvin et Prieur examinent les conditions dans lesquelles ont lieu les exécutions orchestrales. Les principes qu'ils ont exposés à propos de l'interprétation de la musique en général et du quatuor en particulier, s'appliquent naturellement à celles-ci. Leurs observations portent sur les œuvres les plus diverses, symphonies de Beethoven, de Berlioz, fragments symphoniques des opéras de Wagner, etc. Nous allons reproduire celles qui ont trait à des pages universellement connues et présentes à la mémoire de tous, en raison de leur fréquente exécution dans nos concerts : l'introduction de la *Walkyrie*, celle de *Parsifal* et celle de *Tristan et Iseult*.

Dans cette seconde partie de notre travail, nous procéderons, comme dans la première, par extraits peu nombreux et très succincts de nos notes statistiques. Nous irons encore du simple au composé ; après avoir cité quelques constatations relatives à des exécutions isolées, nous mettrons en regard les résultats de deux, trois ou même quatre exécutions différentes de la même œuvre.

Prélude du 1er acte de la Walkyrie.
Exécutions des 4 et 25 septembre 1893, au Théâtre royal de Munich (M. Hermann Levi).

Nous considérons spécialement les 141 premières mesures de l'œuvre, depuis le début 3/2 *Stürmisch, Tempestoso,* jusqu'à l'entrée de Siegmund :



Les durées totales de ces 141 mesures ont été respectivement 230 secondes pour la première exécution et 231 secondes pour la deuxième. Il est impossible, comme on voit, de demander une permanence plus rigoureuse dans les mouvements d'ensemble ; ceux-ci ressortent, en effet, tous deux au degré 𝅗𝅥 = 110, à une fraction de degré près.

Les mouvements locaux restent également très comparables. L'allure à l'attaque, d'environ 𝅗𝅥 = 112, subit une assez importante accélération vers les mesures 27 et suivantes, dans le *crescendo ;* elle atteint en ce point la valeur 𝅗𝅥 = 136 ; puis, après quelques oscillations, elle s'abaisse progressivement, surtout au grand *diminuendo* qui suit la centième mesure, où elle atteint 𝅗𝅥 = 103. On retrouve, en somme, dans les nuances métronomiques, la traduction fidèle des indications du texte.

Ajoutons qu'à l'arrivée de Sieglinde, l'allure tombe, pour la mesure à quatre temps, à ♩ = 80 (dans les deux cas), et pour la mesure à trois temps à ♩ = 60 (ou 72), le tout en parfaite concordance avec les indications : *Mässig* (*moderato*) et *Etwas langsam* (*un poco lento*).

Prélude du 1er acte de la Walkyrie.
Exécutions des 22 mai 1893 (M. Colonne) et 12 mars 1894, à l'Opéra de Paris.

Au point de vue des durées totales des 141 premières mesures, ces deux exécutions diffèrent peu entre elles : l'une a occupé 205 secondes, l'autre 212. Mais, comme on voit, ces durées s'écartent légèrement des temps observés à Munich (230 et 231 secondes). Le mouvement général est un peu plus rapide à Paris ; au lieu de 110 à la blanche, nous trouvons 𝅗𝅥 = 124 et 𝅗𝅥 = 120.

La différence de 110 à 124 n'est pas extrêmement sensible au point de vue acoustique ; à elle seule, et si les mouvements locaux restaient réglés proportionnellement, elle n'entraînerait pas une variation bien notable dans les effets produits. Mais si les durées totales sont comparables à Paris et à Munich pour les exécutions citées, il n'en est plus du tout de même pour leurs parties élémentaires correspondantes ; le parallélisme des nuances d'al-

lures n'existe pas, et c'est là un des principaux motifs de la différence des effets.

Nous citerons un seul exemple, mais caractéristique, de ce défaut de parallélisme des allures locales. Considérons le *crescendo* des mesures 27 et suivantes. A Munich, nous l'avons dit tout à l'heure, le mouvement initial 𝅗𝅥 = 110 s'accélère sensiblement sur ce *crescendo* et y atteint, peut-être sans que l'auditeur s'en rende bien compte, le degré 𝅗𝅥 = 136. A Paris, au contraire, le mouvement initial (exécution du 12 mars 1894) est pris à 𝅗𝅥 = 133; et, au lieu d'une légère accélération sur le *crescendo* dont il s'agit, nous trouvons un ralentissement à 𝅗𝅥 = 122. Les nuances métronomiques sont donc, dans les deux cas, en complet désaccord; nous laissons au lecteur le soin de décider quelle est la bonne.

Prélude de Parsifal.

Exécutions du 8 août 1892, à Bayreuth (M. Hermann Levi) et du 23 mars 1894, à Paris, par l'orchestre des Concerts Colonne, sous la direction de M. Hermann Levi.

Sans entrer dans le détail de toutes les nuances métronomiques suivies à ces deux exécutions, nous considérerons spécialement trois fragments successifs du prélude. Le premier de ces fragments s'étend du début, thème de la Cène :



jusqu'à l'arrivée du thème de la Foi attaqué par les cuivres (page 4 de la réduction Kleinmichel), après le changement de mesure de 4/4 en 6/4 :



L'étendue de ce premier fragment est de 44 mesures. Le second fragment s'étend de la mesure ci-dessus à la mesure 80, où le thème de la Cène revient aux bois et aux violoncelles :



Le second fragment comprend 35 mesures environ, mais de natures diverses : 6/4, 4/4 et 9/4. Le troisième et dernier des fragments considérés s'étend de la mesure 80 précitée à la mesure 106 :



Voyons quelles ont été les durées de ces trois fragments dans les deux exécutions que nous comparons. Malgré la différence des orchestres, M. Hermann Levi va-t-il rester maître des vitesses, et dans quelles limites de précision? La réponse est celle-ci : Oui, à deux années de distance, sous la direction du même chef, les deux orchestres différents ont exécuté l'œuvre avec des mouvements pareils; leurs écarts, que l'oreille seule serait incapable d'apprécier, varient seulement de un à trois degrés du métronome. Voici, en effet, les durées constatées aux exécutions de Bayreuth et de Paris pour les trois fragments définis plus haut :

	BAYREUTH	PARIS
1er fragment (mesures 1 à 45)	340 secondes	306 sec.
2e fragment (mesures 45 à 80)	240 »	224 »
3e fragment (mesures 80 à 106)	217 »	206 »
Durées totales (mesures 1 à 106)	797 »	736 »

La différence relative des durées totales est d'environ 8 pour cent; celles des durées partielles sont respectivement 10 pour cent, 7 pour cent, 5 pour cent. L'exécution de Paris est donc très légèrement plus rapide que celle de Bayreuth; mais l'accroissement de vitesse, réparti sur tous les fragments, est pour ainsi dire purement théorique; il est saisissable au chronomètre, mais non à l'oreille.

Car, si l'on calcule les degrés métronomiques moyens correspondant au premier fragment, on trouve : 𝅘𝅥 = 31 pour Bayreuth et 𝅘𝅥 = 34 pour Paris. Si l'on fait de même pour le troisième fragment, on obtient : 𝅘𝅥 = 29 à Bayreuth, 𝅘𝅥 = 30 pour Paris (1).

(1) Le calcul donnerait des résultats analogues pour le deuxième fragment; mais il faudrait le faire en détail et non en bloc, à cause de la diversité des mesures 4/4, 6/4, etc., qui le composent.

On constate que les allures, parties de 𝅘𝅥 = 30 environ,

Voilà donc un magnifique exemple de permanence acoustique dans les allures; le sentiment du directeur est resté fixe et il a eu l'autorité suffisante pour se traduire de même, dans les deux cas, avec une exactitude presque mathématique.

Mais ce n'est pas tout. Le lecteur a remarqué, sur deux des extraits notés ci-dessus, les indications :

♩♩♩ = ♩♩

au passage de la mesure à 4/4 à la mesure à 6/4, et inversement :

♩♩ = ♩♩♩

au passage de la mesure à 6/4 à la mesure à 4/4.

Voilà le premier exemple que nous rencontrons des nombreux *problèmes métronomiques* que les partitions de Wagner posent à leurs interprètes. Si les degrés du métronome ne sont pas indiqués en valeur absolue, le Maître indique néanmoins rigoureusement le *rapport numérique* qu'il entend faire observer entre les mouvements consécutifs. Nous avons déjà rappelé quelle importance Wagner attachait à la fidèle observation des *modifications* de mouvement; il y insiste à maintes reprises dans son opuscule *Ueber das Dirigiren.*

Examinons donc si les intentions du Maître sont exactement suivies sur ce point, c'est-à-dire si, lorsque l'on passe de la mesure à 4/4 à la mesure à 6/4, trois noires de la seconde équivalent bien à deux noires de la première. Pour que cette équivalence soit réalisée, il faut évidemment que si l'on rapporte dans les deux cas la noire au métronome, le degré de la noire du 6/4 soit les 3/2 de celle du 4/4 précédent; par exemple, lorsque la noire du 4/4 aura été prise à 40, celle du 6/4 devra être prise à 60. En est-il bien ainsi dans l'exécution dirigée par M. Hermann Levi? Voici la réponse des chiffres : le mouvement local saisi dans le 4/4 un peu avant le changement de mesure nous donne ♩ du 4/4 = 40; puis le mouvement local saisi immédiatement après le changement de mesure nous donne ♩ du 6/4 = 62. Au lieu de 62, nous devrions avoir 60; l'indication est donc parfaitement réalisée au point de vue acoustique.

Il en est de même au passage du 6/4 au 4/4 à la 78e mesure. Le mouvement local constaté immédiatement avant la mesure 78 est ♩ du 6/4 = 60; théoriquement, nous devrions avoir ♩ du 4/4 suivant = 40; or, notre mesurage du mouvement local immédiatement après la mesure 78 nous a donné ♩ du 4/4 = 39. C'est donc encore l'exactitude acoustique parfaite.

En résumé, non seulement les mouvements des deux exécutions comparées ont été de la plus remarquable concordance, mais en outre les modifications d'allure voulues par Wagner ont été réalisées avec une rigueur presque mathématique.

Nous terminerons la partie purement symphonique de nos exemples par une comparaison quadruple relative au prélude de *Tristan et Iseult.* Elle mettra en regard quatre interprétations, par quatre orchestres et trois chefs d'orchestre différents.

Prélude de Tristan et Iseult.

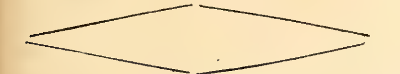
Exécutions : du 5 août 1892 à Bayreuth et du 17 septembre 1893 au Théâtre royal de Munich (M. Mottl); du 12 mars 1893 à Paris (M. Lamoureux); du 10 décembre 1893 au Conservatoire de Paris (M. Taffanel).

Bien que ce prélude soit relativement peu étendu, il comporte, comme on sait, des nuances de sonorité et d'expression extrêmement variées. Outre les indications formelles, *rallentando*, *ritenuto*, *a tempo*, relatives aux mouvements, les nuances

---

subissent des accélérations à peu près progressives jusqu'à un point culminant, pour décroître ensuite dans la fin du prélude et revenir à leur vitesse primitive.

Du reste, les nuances sonores et expressives de ce prélude se succèdent suivant la même ordonnance; douces et veloutées au début, elles s'accroissent successivement jusqu'à la plainte la plus poignante, puis s'éteignent peu à peu jusqu'au *pianissimo.* Ces gradations ont été parfaitement saisies par M. Maurice Kufferath (*Parsifal* de Richard Wagner, p. 224), qui en donne une idée fort nette par la figure suivante :



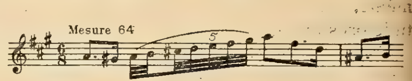
On voit par ce qui précède que les nuances d'allures sont pour ainsi dire parallèles aux nuances de sonorité et d'expression; la même figure pourrait servir à représenter graphiquement les unes et les autres.

sonores et expressives doivent, en général, se traduire et se traduisent effectivement par des altérations métronomiques plus ou moins notables et très nombreuses. Nos comparaisons ne suivront donc pas dans toutes leurs flexions les allures constatées et nous citerons seulement les chiffres principaux.

Pour ne pas trop embrouiller les éléments des quatre interprétations, comparons d'abord l'une à l'autre celle de Bayreuth et celle de Munich, laissant momentanément de côté celles de Paris.

Les durées totales du prélude ont été : 700 secondes à Bayreuth et 616 secondes à Munich. La différence ne dépassant guère un dixième est peu sensible ; elle correspond à la différence des degrés métronomiques moyens ♪ = 57 à Bayreuth et ♪ = 65 à Munich. Nous insistons sur le caractère moyen de ces indications ; comme nous l'avons dit, les nuances métronomiques locales sont assez importantes et les chiffres ci-dessus ne donnent qu'une idée d'ensemble.

La petite différence des mouvements moyens provient surtout de la seconde moitié du prélude. Si, par exemple, nous considérions isolément les 64 premières mesures, jusqu'à l'arrivée des quintolets de la Bravade :



nous trouverions des durées de 400 secondes à Bayreuth et 379 secondes à Munich, correspondant à des mouvements moyens de ♪ = 57 et ♪ = 60. Dans cette première partie, la différence d'allure qui, pour l'ensemble, était de huit degrés métronomiques, se trouve réduite à trois degrés c'est-à-dire qu'elle est tout à fait insensible.

Prenons maintenant l'une des deux exécutions précédentes, dirigées par M. Mottl, et comparons quelques-uns de ses mouvements locaux avec ceux que nous avons mesurés aux exécutions de Paris conduites par MM. Lamoureux et Taffanel. Voici un tableau d'ensemble faisant connaître les allures correspondantes en divers endroits du prélude pour les interprétations de Munich et de Paris :

Mouvements locaux	Exécutions de......... Dirigées par MM.......	Munich Mottl	Paris Lamoureux	Paris Taffanel
A l'attaque	. . . . ♪ =	60	53	58
Vers la mesure 17	Mesure 17 — *sf* — *più f* — *ff* > *p*	63	65	64
Mesures 24 et 25	Mesure 24 — *poco rall.* — *cresc.* - - - - - - - *riten.*	57	53	60
Au *crescendo* des mesures 55 et suivantes	Mesure 55 — *cresc.* - - (*puis* - *f*, *più f et ff*)	72	75	86
Aux mesures 81, 82	Mesure 81 — *più f* — *ff*	88	96	85
Après le *molto dim.*	. . . .	64	60	78

Les quelques chiffres ci-dessus ne suffisent pas sans doute pour rapporter fidèlement les très multiples nuances d'allures observées dans les exécutions. Cependant, ils en dessinent la physionomie générale. Abstraction faite des légères variations qui

accompagnent les accroissements de sonorité, comme par exemple à la mesure 17, ou les *rallentando* passagers, comme aux mesures 24 et 25, le mouvement s'accroît notablement du début jusque vers la quatre-vingtième mesure. C'est le caractère commun des trois exécutions comparées; l'allure s'élève de 60 à 88, de 53 à 96, de 58 à 85. Toutes les trois observent du reste nettement les indications *poco rall.* et *riten.* des mesures 24-25.

Mais il y a entre les deux premières et la troisième une différence extrêmement importante. Dans les deux premières, l'accélération du mouvement est ménagée jusqu'au grand *ff* des mesures 81 à 83; nous trouvons les séries d'allures 60-72-88, 53-75-96 et le point culminant correspond, pour toutes deux, aux mesures 81 à 83. Pour la troisième exécution, au contraire, un mouvement ♪ = 86 qui, d'après le tableau, paraît être le maximum, est constaté dès le *crescendo* qui suit la cinquante-cinquième mesure. En réalité (c'est là un détail que le tableau ne donne pas), le point culminant métronomique est atteint, dans l'exécution dirigée par M. Taffanel, vers la mesure 72 et il correspond à la valeur ♪ = 93. Il arrive donc environ dix mesures plus tôt que dans les deux premières interprétations et entraîne un ralentissement, de ♪ = 93 à ♪ = 85, entre la mesure 72 et la mesure 82. De plus, la différence d'allure que les deux premières exécutions établissaient entre le *crescendo* des mesures 55 et suivantes et le *ff* des mesures 81, 82 n'existe plus dans la troisième; on y trouve l'égalité au lieu d'une accélération d'environ vingt degrés métronomiques.

On remarquera également la vigueur de la nuance d'allure qui, dans les deux premières exécutions, succède au *Molto diminuendo* de la mesure 85; on tombe de ♪ = 88 ou 96 à ♪ = 64 ou 60. La nuance est observée, il est vrai, dans la troisième interprétation, puisqu'il y a chute de ♪ = 85 à ♪ = 78, mais elle est beaucoup moins accusée. S'il en est ainsi, cela tient probablement à ce que le point culminant métronomique se trouvait, pour les deux premières, aux mesures 81-82, tandis que pour la troisième il était arrivé plus tôt; l'effet de ralentissement, commencé d'avance, perdait un peu de son énergie.

En résumé, les versions métronomiques de MM. Mottl et Lamoureux nous paraissent de nature à mieux ménager l'effet d'ensemble du prélude; elles sont pour ainsi dire plus enchaînées et plus claires. Comme auditeurs, nous avions trouvé que l'exécution dirigée par M. Taffanel n'avait pas tout à fait éveillé chez nous une impression aussi vivante et aussi large que les précédentes. L'analyse et les chiffres dont nous venons de donner quelques extraits nous ont permis d'en saisir et d'en préciser les motifs.

(*A suivre.*) H. ALVIN ET R. PRIEUR.



CROQUIS D'ARTISTES

MADAME ROSE CARON



RÈS grande et admirablement prise, avec une distinction pleine de simplicité et de charme, une extrême pureté de lignes et, par dessus tout, un air de noblesse calme et souveraine, nulle jamais ne fut mieux faite que Mme R. Caron pour représenter et douer d'une vraie vie ces personnages de légende et de mythe, ces déesses, ces héroïnes d'un monde étrange et poétique, dont nous sommes aujourd'hui si friands, et qui peuvent bien être les seuls dignes d'inspirer vraiment le musicien.

Nous vous donnerons peu de détails sur sa biographie : les campagnes de Beauce ont vu s'écouler son enfance au grand air et au grand soleil. Elle y a puisé sans doute quelque chose de cette sérénité grave et de cette vérité d'expression qui comptent parmi ses qualités ordinaires; et aussi ce dédain des procédés et des virtuosismes, qu'on ne trouve que trop rarement à louer sur la scène. Pour des dates, bornons-nous à dire que Mme Caron était au Conservatoire en 1880 (déjà mariée), et que c'est en 1882 qu'elle quitta ces murs trop étroits pour elle, avec un modeste prix de chant, un simple accessit d'opéra. Son tempérament exceptionnel et peu fait aux petites habiletés, à la convention des « airs de concours », avait besoin de la scène pour se révéler tout à fait; il lui fallait une figure complète à incarner, un caractère à développer, à vivre...

C'est à Bruxelles qu'elle fut engagée, après des leçons plus sérieuses de Mme Marie Sasse, et quelques apparitions discrètes dans les concerts de Paris ou de la province. On sait que généralement ce n'est pas chez nous que se révèlent d'abord les artistes, comme les œuvres, de premier ordre, quand ils ne sont pas précédés d'une série bien établie de triomphes.

Elle chanta pour ses débuts les rôles d'Alice dans *Robert le Diable*, de Marguerite dans *Faust*, puis de Valentine dans les *Huguenots*. Ici, nous ne pouvons mieux faire que de reprendre, après tant d'autres, ce qu'a dit M. Reyer de cette « révélation » soudaine de l'extraordinaire tempérament dramatique de Mme Caron; l'impression est frappante d'exactitude, et définitive.

« Je partis pour Bruxelles, dit l'éminent auteur de *Sigurd;* j'arrivai au théâtre : elle était en scène et chantait la chanson du Roi de Thulé. Et avec quel sentiment, avec quel style, avec quel charme! Et qu'elle me parut belle et gracieuse la Marguerite au rouet! La voix avait pris en quelques mois une ampleur surprenante et le timbre en était délicieux. Et ce qui me frappa surtout, dans les passages dramatiques du rôle, ce fut la simplicité des moyens avec lesquels la cantatrice obtenait les plus grands effets. Son geste était noble autant que son chant était classique et pur. C'était une apparition, c'était une révélation... »

Tout ceci, on peut le dire encore, et avec plus de raison que jamais, aujourd'hui et depuis longtemps déjà, que la maturité du talent est venu ajouter à tant de qualités une sûreté, une autorité souveraines. Ce rôle de Marguerite, en particulier, qu'elle a si souvent chanté à Bruxelles, et qu'on a semblé hésiter à lui laisser à Paris, on sait quel relief Mme Caron lui donne. Quelle grâce aimable dans son entrée au milieu de la foule en fête, quelle chaste sérénité dans les scènes du jardin, quel foudroyant effet de terreur dans la mort de Valentin!

Et puis toujours, la simplicité dans les moyens, la sobriété dans les gestes : ainsi Rachel obtenait ses plus tragiques effets... Au surplus, c'est proprement ce qu'on appelle *le style* : et peu d'artistes en ont montré autant que celles-là.

Chez Mme Caron, il n'y a d'ailleurs jamais de convention, de procédé : il n'y a qu'une recherche, celle de la vérité, et celle-là, elle la poursuit toujours, à chaque représentation nouvelle, constamment attentive à ce qui peut y contribuer. Dans certains rôles, elle a atteint ainsi à une hauteur, à une perfection, qui dépassait tout ce qu'on avait d'abord espéré. Elle chante avec son âme, a-t-on dit bien des fois, et c'est ce qui rend sa voix si pénétrante dans sa moelleuse douceur; elle joue aussi avec son âme et son intelligence, et c'est ce qui donne tant de relief à ses rôles, tant de personnalité à leur action.

Tenez, sans aller chercher ses plus éclatantes héroïnes, prenons cette Sieglinde pour laquelle on a été généralement si injuste. Le rôle est ingrat, difficile, parce qu'il n'a pas été très *poussé* par Wagner, malgré sa grande importance : Mme Caron a commencé par dérouter tout le monde. Nous ne savons ce qu'on attendait, mais on a trouvé que ce n'était pas *cela*. Eh bien, en fait, nul parmi les vaillants interprètes de la *Walkyrie* n'en a aussi complètement donné l'impression, la couleur wagnériennes. On s'en est bien aperçu plus tard, quand Mme Caron a été remplacée par telle ou telle : on a eu ainsi la bonne banalité d'opéra, mais non cette intense vérité d'expression qui donne la vie et qui émeut. — Des critiques l'ont trouvée trop déesse, sous ses vêtements de peau : ils ignoraient donc que Sieglinde est fille de Wotan : ce contraste avec la brute Hunding est essentiel ici, et Mme Caron le rendait avec une noblesse incomparable. Jamais, d'ailleurs, elle n'a fait preuve de plus hautes qualités de diction que dans le premier acte, où il faut avant tout du grand style, un sentiment plus profond qu'au dernier... Telle, par exemple, au moment où Brunnhilde l'amène après l'avoir sauvée, la phrase : « N'ayez nul souci de mon sort », qui, à elle seule, montrait à quel point l'artiste avait compris le rôle et combien son art dominait tous les autres.

Ces phrases-là, ces révélations soudaines, elle en a dans toutes ses créations. La place nous manque pour raconter en détail cette brillante carrière; et qu'en dire, en somme, qui ne soit bien connu? De combien de triomphes n'est-elle pas semée? — A Bruxelles, où elle est si aimée, Mme Caron a eu deux engagements (de 1883 à 1885 et de 1887 à 1890), et a créé *Sigurd, Salammbô, Jocelyn,* la gracieuse et coquette Eva des *Maîtres Chanteurs*, la fière *Richilde;* outre le répertoire, elle a chanté *Norma*, *Fidelio* (combien gracieuse en travesti, et qu'on devrait donc nous la montrer ainsi à Paris!), puis l'étrange Salomé, et pour finir, la poétique, la rêveuse Elsa de *Lohengrin*.

A Paris, c'est en 1885 que nous l'avons entendue d'abord : elle nous a apporté *Sigurd*, dont la sublime héroïne restera toujours sa plus essentielle incarnation. Quelle grandeur dans son réveil, quel style, quelle émotion contenue aux derniers actes! Incomparable en toutes ses créations, au point qu'il faut un effort de justice pour reconnaître les mérites de celles qui lui succèdent, où l'est-elle davantage que dans la fière et pure walkyrie, poétique évocation que le génie du compositeur a si splendidement parée? — Mais l'est-elle moins dans sa mystique et étrange sœur Salammbô, toute enfiévrée par les jaloux effluves de Tanit, toute

fascinée par l'amour insensé de Mathô? — ou dans cette rêveuse et timide Elsa, plus délicate en ses chastes visions, plus humaine en sa fatale curiosité qui trahit Lohengrin?

Mme Caron, à Paris, n'est jamais beaucoup sortie du cercle radieux de ces trois figures, auxquelles il faut joindre celle de Marguerite, dont nous avons parlé plus haut. Elle a cependant imprimé de son originalité habituelle plusieurs autres rôles du répertoire, pour lesquels son talent précieux était tout indiqué : Rachel de la *Juive*, où elle fut exquise, Valentine des *Huguenots*, Agathe du *Freischütz*, où il faut tant de grâce et de style à la fois; sans compter, par occasion, Chimène du *Cid* et Catherine d'*Henry VIII*, où elle se montra si fière et si touchante. Dernièrement, elle a animé de son charme si pur la figure gracieuse, mais un peu pâle de *Djelma*.

Enfin nous venons de la voir dans *Othello*, et son triomphe a été complet. Quelle Desdémone idéale n'est-elle pas en effet, fière et enjouée, passionnée et déchirante! Pleine de grâce aimable dans les premiers actes, on la voit peu à peu fléchir sous le poids de l'incompréhensible fatalité, et les dernières scènes la montrent comme détachée de la terre, aussi touchante que belle, avec une exquise simplicité d'effets. C'est bien la digne héritière des Pasta, des Malibran, des Viardot, des Krauss...

Mais elle a encore une longue carrière devant elle, nous y comptons bien, et la liste de ses créations superbes est loin d'être épuisée. Heureux le théâtre qui possède une artiste aussi accomplie, aussi sérieusement éprise de son art, et qui en comprend si bien, jusqu'en sa vie privée, toute la dignité.

Mme Rose Caron vit entre sa jeune sœur et sa jeune fille, entourée du respect et de la sympathie de tous ceux qui l'approchent.

***

Voici le tableau complet de sa carrière :

1° BRUXELLES

1884. DÉBUT :	*Robert le Diable* (Alice)
	Hérodiade (Salomé)
	Faust (Marguerite)
	Les Huguenots (Valentine)
	Sigurd (Brunehilde) cr.
1885.	*Les Maîtres Chanteurs* (Eva) cr.
	La Juive (Rachel)
	Norma (Norma)

2° OPÉRA DE PARIS

1885. DÉBUT :	*Sigurd* (Brunehilde)
	La Juive (Rachel)
1886.	*Le Cid* (Chimène)
	Les Huguenots (Valentine)
	Henry VIII (Catherine)
	Faust (Marguerite)
	Le Freischütz (Agathe)

3° BRUXELLES

1888.	*Jocelyn* (Laurence) cr.
1889.	*Richilde* (Richilde) cr.
	Fidelio (Fidelio)
	Lohengrin (Elsa)
1890.	*Salammbô* (Salammbô) cr.

4° OPERA DE PARIS

1890.	*Sigurd* (Brunehilde)
1891.	*Lohengrin* (Elsa)
1892.	*Salammbô* (Salammbô)
1893.	*La Walkyrie* (Sieglinde)
1894.	*Djelma* (Djelma) cr.
	Othello (Desdémone) cr.

5° MONTE-CARLO

1889.	*La Statue* (Margyane)

6° CONCERTS

1881.	(Paris)	*Les Argonautes*
1883.		*La Damnation de Faust*
1885.	(Brux.)	*Eve*
		Scènes des Horaces
1894.	(Paris)	1er acte d'*Alceste*

H. DE CURZON



MAX PAUER

Max Pauer naquit à Londres le 31 octobre 1866. Il fit ses études de piano en même temps qu'Eugène d'Albert sous la direction de son père, le pianiste bien connu Ernest Pauer.

Dès l'âge de quatorze ans, il paraissait en public à Londres et à Darmstadt, sans pour cela interrompre ses études musicales.

En 1833, nous le retrouvons à Carlsruhe, où il fait, sous la direction de Vincent Lachner, des études théoriques. En même temps, il professe le piano au Conservatoire de la capitale du Grand-Duché.

L'année suivante, il retourne à Londres et entreprend une tournée dans les villes jouissant d'une réputation musicale. En 1886, il est nommé membre du Royal College of Music de Londres. Peu de temps après, M. Max Pauer entreprend une tournée en Allemagne et en Hollande, et y fait ample moisson de succès. La direction du Conservatoire de Strasbourg offre au jeune pianiste la place de premier professeur de piano, mais il préfère celle de professeur au Conservatoire de Cologne, que lui offre le Dr Wüllner.

Depuis lors, M. Max Pauer a fait de nombreuses tournées artistiques en Angleterre, en Hollande, en Belgique, en Allemagne, en Autriche-Hongrie et même en Russie.

En entendant jouer cet artiste, on n'a pas l'impression de se trouver en présence d'un simple

virtuose du clavier; le musicien domine le virtuose. Son interprétation témoigne en même temps d'un mécanisme rare, joint à une intelligence délicate et à un excellent sentiment musical.

M. Max Pauer s'est aussi essayé dans la composition. Il a publié :

Op. 1. Deux gavottes pour piano, à deux mains; op. 2, Presto à la Tarentelle, pour piano à 4 mains; op. 3, Rapsodie pour piano à 2 mains; op. 4, Valse pour piano à 2 mains; op. 7, *Miniatures* (8 petits morceaux); op. 5, Sept morceaux de piano à 4 mains, en forme de valse; op. 6, Trois morceaux caractéristiques : Rire de fantômes, Mazurka, Petite valse.

Fr.-Nicolas Manskopf.



Chronique de la Semaine

PARIS

Opéra-Comique. — Reprise des *Pêcheurs de Perles*, de MM. E. Cormon et Michel Carré, musique de Bizet. — Débuts de M. Jérôme. — Concerts-Colonne : Cycle Berlioz.

Dans une lettre datée du 11 mars 1867 et adressée au compositeur Paul Lacombe, Georges Bizet écrivait : « Je suis allemand de conviction, de cœur et d'âme... mais je m'égare quelquefois dans les mauvais lieux artistiques... Et, je vous l'avoue tout bas, j'y trouve un plaisir infini. En un mot, j'aime la musique italienne comme on aime une courtisane; mais il faut qu'elle soit charmante. » On devine cette tendresse pour l'école italienne dans les *Pêcheurs de Perles;* elle s'y épanouit largement. Avec la *Jolie Fille de Perth* et *Djamileh*, elle tend à disparaître insensiblement. Dans l'*Arlésienne* et *Carmen*, elle s'est éclipsée totalement; l'école des roulades, des flonflons aura disparu! Aussi est-il permis de se demander pourquoi la direction de l'Opéra-Comique, au lieu de reprendre les *Pêcheurs de Perles*, l'œuvre la moins personnelle de G. Bizet, dont les exécutions récentes ont révélé à nouveau les faiblesses, ne nous a pas donné la *Jolie Fille de Perth* ou *Djamileh*, qui sont des étapes successives vers un but plus élevé et qui sont beaucoup moins connues. Lorsque ces deux œuvres furent exécutées, la première le 26 décembre 1867, la seconde le 22 mai 1872, le public n'était pas à même d'apprécier les qualités qui, déjà, laissaient entrevoir et pressentir les beautés de l'*Arlésienne* et de *Carmen;* aujourd'hui, les temps sont bien changés et nous sommes convaincu que la *Jolie Fille de Perth* et *Djamileh* seraient mieux appréciées que les *Pêcheurs de Perles.*

Quoi qu'il en soit, l'interprétation de l'ouvrage a été bonne. M. Jérôme, un transfuge de l'Opéra, qui était allé recueillir des lauriers sur les bords de la Gironde, a eu un début très heureux. La voix est bien timbrée, d'un assez joli volume; en outre, le chanteur est doublé d'un musicien, ce qui ne gâte rien, bien au contraire. Mlle Calvé a été également très appréciée dans le rôle de Leïla.

Aux concerts Colonne, les œuvres exécutées étaient les mêmes que celles inscrites aux programmes des concerts précédents; nous en avons déjà rendu compte; il est donc inutile d'y revenir. A partir du dimanche 25 novembre, nous aurons les séances consacrées au Cycle Berlioz : 25 novembre et 2 décembre, *Roméo et Juliette;* 9 et 16 décembre, le *Requiem;* 23 et 30 décembre, l'*Enfance du Christ;* 13 et 20 janvier, la *Damnation de Faust;* 27 janvier et 3 février, *Lelia* et le *Te Deum.* Nous ne pouvons que féliciter hautement M. E. Colonne de célébrer la 21e année d'existence de l'Association artistique par une grande et superbe manifestation en l'honneur de Berlioz, le maître français dont le vaillant chef d'orchestre a été l'un des premiers à révéler les œuvres au public français.

Hugues Imbert.



CONCERTS D'HARCOURT

Félicitons M. d'Harcourt d'avoir fait entendre de nouveau les fragments de *Tannhæuser*. Grâce au surcroît de répétitions, sans doute, l'exécution a été, cette fois, sensiblement meilleure. La bacchanale du *Venusberg* a été assez bien enlevée par l'orchestre, et le septuor vocal s'est fait justement applaudir. Nous avons déjà fait l'éloge de Mme Fierens et de M. Auguez; mais pourquoi ce dernier observe-t-il si mal les croches et les doubles croches de la partition? La mesure n'en souffre pas, soit, mais la ligne s'empâte et perd la vivacité de de ses contours. Ce défaut, malheureusement commun à la plupart des chanteurs, n'est point imputable à Mlle Blanc, dont il faut décidément louer le style juste et précis; un tel chant serait excellent s'il n'était un peu froid.

La troupe chorale d'hommes a fort bien rendu le magnifique chœur des Pèlerins, dans sa sonore plénitude. Pour ce qui est du chef d'orchestre, nous sommes heureux de lui adresser, cette fois-ci, plus de compliments que de reproches. Qu'il nous permette cependant de lui demander à qu'elle tradition il croit obéir en précipitant à tel point les sonneries de trompettes et les triolets qui se trouvent dans la marche? Cette fantaisie est tout à fait bizarre et incompréhensible.

Reyval.

A l'Opéra-Comique, mercredi, *Phryné* de Saint-Saëns, pour le début tant de fois annoncé de Mme Lyse Gelda, de son vrai nom la baronne de Gimel.

C'est la troisième artiste que nous voyons dans ce rôle. Mlle Sanderson, la créatrice, y remporta un joli succès de femme et de chanteuse; Mlle Jane Harding, qui lui succéda, y gagna quelques applaudissemsnts — et un lapin, entre autres comestibles !

Après cette algarade, l'accueil fait à Mme Gelda a pu paraître d'une courtoisie un peu sèche et d'une correction froide.

Mme Gelda est une blonde, très mince, qui porte gracieusement le déshabillé de Phryné. Mais sa voix n'est pas posée; et elle en a peu, très peu, trop peu. Son inexpérience de l'art du chant et de l'art de la scène a désarmé toutes les critiques.

En somme, un début que M. Carvalho aurait aussi bien fait d'épargner à la jeune artiste — et au public. Z.



L'Association des artistes musiciens a célébré le jeudi 22 novembre, à l'église Saint-Eustache, la fête de Sainte-Cécile en faisant exécuter la *Messe solennelle de Sainte-Cécile* avec soli, chœur, orchestre et orgue, de Charles Gounod, sous la direction de M. P. Taffanel. Les soli avaient été confiés à MM. Auguez et Vergnet. A l'offertoire, les violons ont exécuté l'*Hymne à Sainte-Cécile* du même maître. A l'issue de la messe, on a entendu la *Marche religieuse* de Gounod. C'était un hommage rendu à la mémoire du maître français. Le grand orgue était tenu par M. A. Dallier et l'orgue d'accompagnement par M. Gauchin.



Le quatuor belge engagé par M. d'Harcourt en vue des séances de musique de chambre qu'il se propose de donner tous les quinze jours, a fait jeudi ses débuts. Ce quatuor, ainsi que nous l'avons annoncé, se compose de MM. Crickboom et Gillet, un violoniste et un violoncelliste de grand talent, qui firent partie du fameux quatuor Ysaye, et de MM. Angenot et Miry, tous deux premiers prix du Conservatoire de Bruxelles. Ces jeunes artistes ont exécuté, avec une correction parfaite et un rare sentiment, deux quatuors de Beethoven et de Schumann. Dans ces deux œuvres de facture et d'esprit si différents, ils ont pu faire apprécier leur jeu fondu et probe, leur noble souci de respecter les rythmes, les nuances et le style des maîtres. Leur succès a été complet et nul doute que les fervents de belle et bonne musique ne se rendent désormais deux fois par mois, le jeudi soir, chez M. d'Harcourt, afin de les applaudir.

Au cours de la soirée de jeudi, on a entendu également M. Deschamps et Mme Lovano, une cantatrice dont nous avons eu souvent l'occasion de dire grand bien.



Pour une fois, la direction de l'Opéra de Paris s'est montrée bien inspirée en inscrivant au programme d'une même soirée *Samson et Dalila* et *Gwendoline*. Les rares esprits qui goûtent l'art sérieux ont dû se réjouir d'avance de cette aubaine... et passer au bureau de location. Mais, hélas! la promesse était trop belle pour être tenue! Le 16 novembre, au matin, les affiches, brusquement métamorphosées, annonçaient *Faust!* Les places ont été remboursées sans difficultés aux mécontents; mais ajoutons que, depuis, la direction de l'Opéra s'est bien gardée de reprendre ce beau programme, ayant sans doute le défaut d'être un peu long pour les fantoches mondains qui font la causette en grignotant des bonbons dans leurs loges.



Avant de s'embarquer pour l'Egypte où il doit passer l'hiver et terminer *Brunnhilde*. M. Saint-Saëns s'est arrêté quelques jours à Toulouse, pour surveiller les répétitions de son opéra *Proserpine*, qui doit passer prochainement au théâtre du Capitole.



Nous recevons d'un de nos abonnés la lettre suivante :

L'Académie des Beaux-Arts de Paris vient de mettre au concours, pour le prix Kastner-Boursault, le sujet de l'*influence réciproque des écoles française et étrangères dans les diverses branches de la musique depuis Lulli jusqu'à nos jours*. Ne pensez-vous pas qu'il serait bon de protester dans le *Giude Musical* contre le caractère banal et trop général de ce sujet? Au moment où l'esthétique et l'histoire de la musique suscitent des travaux originaux et fouillés qui s'imposent même à l'attention du grand public, il est triste de voir l'Institut réserver un prix musical important à un exercice littéraire basé sur des matériaux d'érudition de seconde main; car on ne peut prévoir un autre caractère à l'ouvrage qui sera couronné, et qui, du reste, se trouvera naturellement placé à côté de productions similaires déjà honorées des mêmes encouragements, mais sévèrement appréciées par les musicographes français et étrangers.

Nous partageons entièrement l'avis de notre correspondant.



BRUXELLES

THÉATRE ROYAL DE LA MONNNAIE

Le Portrait de Manon, opéra-comique en un acte, de M. Georges Boyer, musique de M. Jules Massenet (1).

M. Jules Massenet, dont la facilité de travail est proverbiale, n'a pas dû consacrer grand temps à écrire la partition de la piécette que le théâtre de la Monnaie a représentée cette semaine. On sait qu'il lui arrive de composer ses œuvres les plus sérieuses au milieu de ses invités, et tout en prenant part à la conversation ; nous ne serions pas surpris que le *Portrait de Manon* eût été écrit au cours des repas de ce musicien consommé, si préoccupé de produire, et qui produit tant; cette circonstance — atténuante — expliquerait d'ailleurs comment l'inspiration y est si courte, d'un souffle aussi fréquemment interrompu, les « idées » si menues, si hachées et... si rares. Car elle est d'une indigence peu ordinaire, cette partitionnette, si l'on en retranche les emprunts faits à *Manon*, emprunts naturellement intentionnels et présentés d'ailleurs avec une adresse et une légèreté de touche vraiment heureuses. Ces rappels des principaux motifs d'une œuvre aimée et considérée aujourd'hui avec raison comme la plus réussie des productions du maître, ont servi à composer le meilleur morceau de la partition, l'air où Des Grieux, contemplant les traits de l'héroïne, se remémore les principaux épisodes de sa vie amoureuse; il est piquant et habilement présenté. Dans le reste de la partition, on cherche en vain une page qui charme ou qui intéresse : mélodiquement, M. Massenet ne fut jamais aussi mal ou aussi peu inspiré.

Mais n'est-ce pas faire injure au compositeur français que d'examiner de près la valeur d'une œuvre dont il n'a entendu faire, sans doute, qu'un spectacle d'été pour casinos de villes d'eaux? Si tel a été son but, on peut considérer sa partition comme réussie, car, avec ses qualités de grâce et de fraîcheur, elle est d'une audition assurément reposante, et ne doit rien perdre à être écoutée d'une oreille peu attentive.

Encore pour plaire, l'œuvre devrait-elle recevoir une exécution meilleure que celle qu'en a donnée la Monnaie. Nous faisons exception pour M. Gilibert, qui a chanté avec goût et d'une fort jolie voix, bien que sur un ton un peu larmoyant, toutes les pages où Des Grieux évoque le souvenir de sa regrettée Manon; nous rendons hommage aussi au jeu intelligent de Mlle de Roskilde, très gracieuse dans le rôle du vicomte Jean. Mais Mlle Lejeune pouvait-elle, malgré sa jeunesse, qui existe ailleurs qu'en son nom, réussir dans le rôle d'Aurore ; et comment ne s'est-on pas aperçu aux répétitions que, surtout à côté du mignon amoureux que fait Mlle de Roskilde, elle ne pouvait donner, physiquement, l'illusion du personnage? Mlle Lejeune a dépensé, pour donner cette illusion, de visibles efforts, qui ont constamment dépassé le but, et, mal disposée sans doute, elle n'a pas mieux chanté son rôle qu'elle n'en a fourni la réalisation scénique. Vrai, il y avait là de quoi compromettre le succès d'une œuvre qui eût même offert quelque intérêt musical. On ne saurait, d'ailleurs, rendre Mlle Lejeune responsable de cette erreur de distribution, mais comment M. Massenet s'y est-il prêté? M. Depère, le nouveau trial, débutait, en quelque sorte, dans le rôle de Tiberge : un début qui n'a été favorable ni au chanteur, ni au comédien!

Le rideau s'est baissé au milieu de chuts nombreux, accompagnés de rares et timides applaudissements.

Espérons que la *Navarraise*, annoncée pour le 26, constituera pour M. Massenet, qui a dû être à tous égards peu satisfait de la soirée de jeudi, à la fois une revanche et... une réparation.

— Les *Huguenots* ont été repris cette semaine — seulement! Meyerbeer serait-il délaissé au profit de... Gounod?

Distribution peu nouvelle. Mme Tanesy, MM. Cossira, Dinard et Sentein sont connus dans les rôles de Valentine, de Raoul, de Marcel et de Saint-Bris. Mlle Simonnet, qui abordait pour la première fois celui de la reine de Navarre, l'a détaillé avec un zèle, une conviction qui lui ont fait mettre du sentiment, de l'expression jusque dans les vocalises, rendues par suite, souvent, dans un mouvement fort ralenti; malgré toute la virtuosité de l'artiste, cette exécution trop soignée, appuyée, méticuleuse, a paru allonger encore un acte — le deuxième — qui pour beaucoup, sinon pour tous, fait longueur dans le chef-d'œuvre de Meyerbeer. Les deux autres nouveaux interprètes, M. Beyle (Nevers) et Mlle Girard (Urbain), ont eu des intonations bien fantaisistes, et les chœurs ont maintes fois imité leur très mauvais exemple. J. Br.

⚜

Dimanche après-midi, au Conservatoire, deuxième audition d'élèves lauréats des concours de 1894. Ils sont si nombreux qu'une seule audition ne suffit plus. Ne nous plaignons pas de cette abondance. Elle est le meilleur indice de l'activité et de l'émulation qui règnent dans cette pépinière des virtuoses du clavier, de l'archet et du gosier.

Les triomphateurs ont été, cette fois, deux instrumentistes : M. Jean Ten Have, un bril-

(1) Représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique de Paris, en mai 1894 (voir le *Guide musical* des 27 mai-3 juin 1894, p. 479-480.

lant violoniste, élève de M. Ysaye, et M. Cluytens, un tout jeune pianiste, issu de l'école de M. De Greef. Tous deux ont été chaleureusement et très légitimement applaudis.

M. Ten Have a joué avec une remarquable sûreté d'archet et de doigté le concerto pour violon de Lalo, œuvre intéressante, de style un peu composite, mais pleine de jolies idées et de combinaisons ingénieuses, amenant entre l'orchestre et l'instrument solo des dialogues vraiment gracieux. M. Ten Have a interprété cette œuvre avec l'autorité d'un artiste déjà maître de son art. Il a du rythme, de la verve, un entrain servis à souhait par un archet d'une remarquable souplesse et une intelligence musicale exceptionnelle. Le début de ce jeune artiste est plein de promesses.

M. Cluytens, a joué avec un mécanisme parfait et d'intelligentes nuances de rythme et d'expression une *Fantaisie espagnole* rarement exécutée, mais bien amusante de Liszt.

Le chœur de femmes et l'orchestre ont redit avec un succès plus vif encore qu'à la première audition, la *Pâle Etoile* de M. Franz Servais. L'auteur dirigeait en personne, et il a été, de la part du public, à son arrivée, l'objet d'un accueil particulièrement sympathique.

Notons encore un motet ancien et des Noëls à quatre voix harmonisés par M. Gevaert et chantés irréprochablement par la classe préparatoire de chant choral sous la direction de M. Jouret; le duo de *Freyschütz* chanté par Mlles Bolle et Duchâtelet; enfin, la symphonie n° 13 de Haydn, exécutée intelligemment sous la direction de M. Van Dam, par la classe préparatoire d'orchestre.

En somme, cette deuxième audition de lauréats a constitué un concert varié, d'un intérêt soutenu, et certes aussi agréable que mainte audition d'artistes cotés et célèbres. M. K.

⚜

L'inauguration des nouvelles orgues de l'église Notre-Dame du Sablon a eu lieu lundi, devant un auditoire nombreux et choisi.

La cérémonie s'est ouverte par un morceau de circonstance : *Ecce Sacerdos*, de la composition de M. le curé J. Cras, exécuté par la maîtrise de l'église, sous la direction de M. Comanne; après quoi a eu lieu la bénédiction solennelle de l'orgue, par S. E. le cardinal Goossens, archevêque de Malines.

M. Charles Danneels, professeur d'orgue au Conservatoire de Liége, était chargé du récital réglementaire. Il a exécuté avec une correction très admirée, la grande fugue en *sol* de J.-S. Bach; deux pièces anciennes d'une belle pureté de formes, l'*Elévation*, de Frescobaldi (1587-1654) et le *Prélude*, de Clarambault (1676-1749) et diverses pièces modernes souvent intéressantes : *Pastorale*, de Guilmant; *Invocation*, de Mailly; *Cantilène*, de Th. Dubois; *Scherzo*, *Adagio*, *Toccata*, de Widor.

M. J. De Decker, organiste titulaire, a exécuté avec brio la *Toccata* de Dubois et la *Bénédiction nuptiale* de Renaud de Vilbac, deux œuvres qui tout en n'étant pas de forme élevée ont très bien fait valoir les qualités du nouvel instrument.

⚜

Pendant l'absence de M. Eugène Ysaye, c'est M. Jean Ten Have qui est chargé de donner le cours de violon au Conservatoire royal.

⚜

Par suite du deuil qui vient de frapper M. Fontaine, en la personne de son père, la représentation du *Vaisseau-Fantôme* qui devait avoir lieu vendredi dernier, au Théâtre Flamand, est remise à huitaine.

⚜

La Société des Nouveaux Concerts vient de lancer les circulaires qui annoncent sa constitution et le programme des auditions qu'elle organise pour la saison. Ainsi que nous l'avons déjà dit, la première aura lieu le 30 décembre à deux heures, sous la direction de M. Franz Servais, et avec le concours de Mme Marie Brema.

Puis viendront : le 27 janvier 1895, l'audition des Chanteurs de Saint-Gervais, dirigés par M. Charles Bordes, avec le concours de Mlle Blanc, des Concerts d'Harcourt, et un intermède de clavecin de M. L. Diémer; le 31 mars, l'orchestre d'Amsterdam, conduit par M. Wilhelm Kes; le 21 avril, un concert Richard Strauss; le 5 mai, un concert Mottl.

En outre, on annonce un concert Siegfried Wagner, provisoirement fixé au 10 février; et pour finir, un concert Hans Richter, probablement le 12 mai.

Tous ces concerts auront lieu à l'Alhambra.

⚜

Le premier Concert populaire, sous la direction de M. Joseph Dupont, est fixé au 9 décembre prochain. Le programme est ainsi arrêté : Ouverture du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn; Symphonie sur un air montagnard français (piano et orchestre) de M. Vincent d'Indy, joué par M. I. Philipp; *Conte féerique* de Rimsky-Korsakoff (première exécution à Bruxelles); Fantaisie pour piano et orchestre de Charles Bernard (exécutant, M. Philipp); Introduction du deuxième acte de *Gwendoline* d'E. Chabrier; enfin l'ouverture de *Tannhæuser*.

⚜

Les séances de musique classique pour instruments à vent et piano vont reprendre au Conservatoire. La première de ces séances, données annuellement par MM. Anthoni, Guidé, Poncelet, Merck, Neumans et De Greef, aura lieu cette année le dimanche 2 décembre, à deux heures précises, dans la grande

salle du Conservatoire, avec le concours de Mme Lagneau-Nachtsheim, cantatrice.

⚜

Le Cercle artistique et littéraire annonce, pour le 27 novembre, une conférence de M. Théodore de Wyzewa, suivie d'une audition musicale. Dans le courant de décembre, un concert de M. Eugène d'Albert.

⚜

Mlle J. Decré, que l'on a souvent applaudie dans les concerts de Bruxelles, est engagée au Théâtre-Royal d'Anvers. Elle débutera, jeudi 29 courant dans le rôle de Fidès du *Prophète*. Les dilettanti anversois l'entendront d'abord à l'Harmonie, où elle chantera aujourd'hui 25 novembre.

⚜

M. E. Duray, l'artiste dramatique bien connu, lauréat des Conservatoires de Bruxelles et de Paris et élève de Got, ouvre à Bruxelles un cours de déclamation, de diction et de lecture à haute voix, ainsi qu'un cours spécial de mise en scène pour l'opéra, l'opéra-comique, l'opérette et la comédie. Ces cours nous semblent appelés à combler une lacune à Bruxelles, et par là même à obtenir du succès. Ajoutons que M. Duray a été chargé de l'organisation des soirées dramatiques de la Grande-Harmonie.

CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — Au dernier concert de l'Association des artistes musiciens, dirigé par M. Viotta, on a exécuté la *Symphonie* de César Franck, les ouvertures d'*Egmont* de Beethoven et d'*Obéron* de Weber, le prologue symphonique des *Maîtres Chanteurs* de Wagner, et les *Préludes* de Liszt. La Symphonie de César Franck, exécutée ici pour la première fois, trahit la main du maître; elle accuse un travail polyphonique de premier ordre, mais elle n'est point parvenue à réchauffer l'auditoire. Bien qu'elle ait été fort honorablement exécutée, elle n'a obtenu qu'un succès d'estime. En revanche, l'ouverture d'*Obéron* et le prologue des *Maîtres Chanteurs* ont été chaudement accueillis. L'exécution était fort bonne, tout en manquant un peu d'homogénéité.

M. Kes se propose de donner, cet hiver, une série de concerts historiques, présentant un aperçu du développement de la musique instrumentale depuis le commencement du XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Il fera même entendre les instruments anciens, clavecin, viola di gamba, viola d'amore et d'autres. Le programme de ce cycle de huit concerts comprend des ouvrages de Montevende, Carelli, Schenk, Scarlatti, Hændel, Bach, Gluck, Phil.-Emmanuel Bach, Haydn, Chérubini, Mozart, Beethoven, Eberl, Spohr, Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Wagner, Berlioz, Liszt, et se terminera par l'ode symphonique la *Mer* de Nicodé, pour chœurs et orchestre. La première séance sera donnée le 9 décembre et la dernière le 31 mars 1895.

Au dernier concert philharmonique, s'est fait entendre votre éminent compatriote, le pianiste Arthur De Greef, qui a joué le second *Concerto* de Saint-Saëns et la *Fantaisie hongroise* de Liszt dans la plus complète perfection. Le jeune artiste, déjà célèbre, a été acclamé par une salle bondée et rappelé trois fois après la *Fantaisie* de Liszt, admirablement accompagnée par l'orchestre; il a encore joué une *Marche* de Grieg. C'était, je crois, la première apparition de M. De Greef en Hollande.

M. De Greef ne se contente pas d'être un des meilleurs pianistes contemporains : il tient aussi à se faire connaître comme compositeur; le mois prochain, M. Stutschenruyter exécutera à Utrecht, à l'un de ses concerts symphoniques, une *Suite* de lui.

M. Henri Viotta annonce une série de conférences musicales, accompagnées de musique, qui aura certes sa part d'intérêt. Le Wagner Verein annonce la reprise de la *Walkyrie*, au Théâtre-Communal.

Les deux Opéras-Néerlandais continuent à lutter contre l'indifférence générale.

Dans les villes de province, grands succès, salles pleines; mais, à Amsterdam, Rotterdam et surtout à La Haye, cela ne va guère.

En revanche, le Théâtre-Royal français fait de bonnes affaires à La Haye. La plupart des artistes, Mmes Barety, Paulin, MM. Renault, Samaty, Chais ont été bien accueillis.

Au premier jour, on annonce les reprises de *Pagliacci* de Leoncavallo et de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns; la direction nous promet aussi la *Navarraise* et *Werther* de Massenet, *Georgette* de Gevaert et *Hulda* de César Franck.

La Société chorale Cæcilia, à La Haye, une des meilleures des Pays-Bas, dirigée par M. Richard Hol, a donné un grand concert jubilaire avec orchestre et chœurs. Au programme, la *Neuvième* de Beethoven, le *Liebesmahl des Apostel* de Richard Wagner et *Frühlingsbotschaft* de Niels Gade. En général, l'exécution n'a pas été à la hauteur de ce que l'on avait le droit d'attendre d'une société chorale aussi importante et de son excellent directeur. Parmi les solistes, Messchaert seul mérite des éloges.

ED. DE H.

ANVERS. — La Société des Concerts populaires vient d'inaugurer sa saison par un concert Beethoven. La séance de dimanche, qui a débuté par l'ouverture *Zur Weihe des Hauses* et qui s'est terminée avec la *Huitième Symphonie*, après avoir passé par le merveilleux concerto en *mi* bémol, a produit l'effet d'un immense *crescendo*.

Mme Falk-Mehlig interprète les œuvres classiques avec sobriété, trouvant dans la délicatesse du toucher des effets délicieux. Le piano Blüthner que touchait l'artiste avait des sonorités exquises. L'orchestre a bien rendu la partie symphonique

de ce chef-d'œuvre. Mlle J. Flament nous a fait entendre deux *Lieder* assez peu connus, notamment *Abendlied*, dont la note religieuse convenait fort bien à la voix moelleuse de la jeune cantatrice.

La symphonie, sous la direction de M C. Leenaerts, a fort bien marché. Certains mouvements, par trop précipités, en ont par moment trahi le véritable caractère; ceci pour le premier *allegro* surtout.

M. J. Mariën a donné, lundi, sa première séance de musique de chambre, avec le concours de M. A. De Greef. Au programme, le Quatuor de Schubert, que l'on avait déjà entendu à ces séances. MM. De Greef et Marïen ont joué ensuite la sonate pour violon et piano de César Franck, un véritable chef-d'œuvre, où l'auteur unit à une science profonde une riche et brillante fantaisie. Rendue avec une conviction absolue, cette sonate a été le clou de la soirée; car, il faut bien le dire, le *Quintette* de Rubinstein pour piano et instruments à vent qui la terminait a beaucoup perdu à ce voisinage éblouissant. D'une inspiration faible, les quatre parties dont se compose l'œuvre sont d'une longueur désespérante.

Nous étions heureux de trouver au programme les belles études symphoniques de Schumann. Interprétées avec une rare maestria, nous n'y avons pourtant pas retrouvé le sentiment de grandeur qui plane sur toute l'œuvre. L'immense piano de concert avait, du reste, dans la petite salle de l'Harmonie, des sonorités excessives.

Au Théâtre lyrique flamand, deux nouveautés *Bergliot* d'Edouard Grieg, un fragment, un monologue plutôt, dont la musique s'élève par moment à une haute expression dramatique; et le vieil opéra de C. Kreutzer, *Une nuit à Grenade*. On s'explique difficilement que cette œuvre se soit maintenue au répertoire des théâtres allemands, malgré la pauvreté du sujet. Mais la musique est si ingénument mélodique qu'elle plaît toujours. Les chœurs du premier acte, notamment, comptent parmi les meilleurs du genre. M. Baets a été particulièrement heureux dans le rôle du chasseur; chœurs et orchestre se sont vaillamment comportés.

A l'occasion de la Sainte-Cécile, M. E. Wambach, le nouveau maître de chapelle de la cathédrale, a fait exécuter la belle messe de Beethoven. L'œuvre a fait une profonde impression, grâce à l'excellente façon dont elle à été rendue. M. Callaerts, l'organiste bien connu, a ensuite exécuté la premiere partie de son concerto pour orgue, qui contient des pages remarquables. A. W.

AVIS. – J'ai reçu depuis quelque temps, à différentes reprises, des lettres anonymes ou signées d'initiales à propos des correspondances d'Anvers, parues dans le *Guide Musical*. Je n'ignore pas d'où elles émanent et quelles basses rancunes les ont inspirées. Je tiens à prévenir les personnages qui me les adressent qu'ils font fausse route. Toute lettre anonyme constitue une lâcheté de la part de son auteur, et je la méprise par cela même. Quant aux artistes qui donnent des concerts à Anvers et qui désirent qu'il soit rendu compte de leurs auditions, je les prie d'adresser les invitations, non pas à Bruxelles à la direction du journal, mais au correspondant du *Guide Musical* à Anvers, M. Arthur Wilford. M. K.

DRESDE. — Les premières auditions pour 1894-1895 de la « musique de chambre » Margarethe Stern-Petri-Liliencron, ont fait salle comble au *Musenhaus*. Programmes superbes, très harmonieusement exécutés. Parmi les œuvres exécutées, signalons la sonate pour piano et violon, n° 5 de Bach, interprétée magistralement par le violoniste hollandais Petri, *concertmeister* de l'Opéra. Les fervents de Bach ont reconnu que cet artiste s'était identifié au génie du compositeur. A signaler aussi la première exécution à Dresde du quintette, op. 81 de Dvorak. L'œuvre tchèque, d'une écriture si imprévue, a été mise en pleine lumière par l'exécution radieuse des quintettistes. Margarethe Stern, Petri, Liliencron, Gunkel et Wilhelm ont interprété, sans aucune préoccupation de pure virtuosité, cette composition d'une grâce entraînante.

La dernière semaine a été des plus brillantes : Concert du quatuor de Prague, concert Mary Krebs, concert Sarasate, deuxième soirée de musique de chambre de M. Rappoldi, et première de *Falstaff*.

A propos du dernier opéra de l'illustre maître italien, constatons, une fois de plus, que le gros du public veut éprouver au théâtre de fortes émotions Ou les œuvres héroïques de Wagner qui s'imposent par leur grandeur, ou les partitions nouvelles : *Cavalleria*, *Pagliacci* dont les scènes brutales laissent dans l'esprit de la jeunesse les impressions violentes qu'elle recherche. Les jeux d'esprit, les finesses de composition ne peuvent être appréciés que d'un petit nombre de connaisseurs. C'est ce qui d'emblée a inspiré cette prédiction : *Falstaff* ne tiendra pas longtemps l'affiche à Dresde. Les interprètes : MM. Scheidemantel, Perron, Erl, Hoffmüller, Mmes von Chavanne, Teleky, Bossenberger, Zerny sont très bons; M. Schuch et son orchestre, excellents, mais on ne sent pas dans l'auditoire cette correspondance qui consacre un succès. Le soir même de cette première, M. Sarasate donnait un concert au *Gewerbehaus*. Salle bondée, enthousiasme toujours égal, bruyamment exprimé. On a infiniment regretté l'absence de M. Goldschmidt, que l'accompagnateur Pittrich n'a pu remplacer.

En fait de musique d'ensemble, il faut décerner la palme au quatuor tchèque, qui a joué avec une perfection rare le quatuor en *mi* mineur de Smetana, celui de Dvorak en *ut* majeur et le *Kaiser Quartett* de Haydn. Ce sera une réelle jouissance que d'entendre à nouveau, le mois prochain, ces artistes accomplis : MM. Carl Hoffmann, Joseph Suk, Oskar Nedbal, Hans Wihan. ALTON.

LEIPZIG. — La deuxième nouveauté de cette saison, au théâtre, a été le *Fifre de Hardt*, opéra populaire en cinq actes, de Ferdinand Langer. Le sujet, se rattachant à l'histoire de Souabe, est tiré d'un roman, *Lichtenstein*, de Guillaume Hauff. Le librettiste, M. Hermann Haas, en a pris quelques épisodes, lesquels, joliment versifiés, forment un tableau plein de vie et de couleur, mais qui, d'un côté, manque d'unité, de l'autre n'offre pas de progression dramatique. L'auteur de la musique, M. Ferd. Langer, n'est ni le premier, ni le seul qui ait été séduit par ce roman, autrefois très en vogue; il a été devancé par Lindpaintner (1856), et plus récemment par Fr. Schilling. L'ouvrage de Lindpaintner n'a guère franchi les frontières du Wurtemberg, où vivait l'auteur; celui de Schilling a paru chez L.-F. Kahnt, à Leipzig, mais n'a pas encore été mis à la scène. Quant à la partition de M. Langer, elle est d'un artiste routiné, mais le savoir n'a jamais pu remplacer le génie, ni le talent.

Les concerts du Gewandhaus ont repris le 11 octobre L'orchestre est toujours digne de sa grande réputation, sous la direction de M. Reinecke. Au deuxième concert, on nous a donné la *Symphonie* en *mi* mineur de J. Brahms, qui, dans sa facture savante, répand un nouveau charme à chaque nouvelle audition. En outre, on a entendu le prélude de *Lohengrin*, de Wagner, et des fragments du ballet de *Prométhée*, de Beethoven.

Mlle Sophie de Sakomowski, une très jeune élève de Rubinstein, a fait grand honneur à son illustre maître. Elle a joué avec une sûreté et une bravoure presque parfaites le concerto en *la* mineur de Schumann, et avec beaucoup de sentiment deux morceaux de Rubinstein et *Berceuse*, de Chopin, pièce qui aurait exigé un peu plus de berçante douceur.

Au troisième concert, M. Eugène Ysaye a fait sensation par l'infaillibilité absolue de son mécanisme, qui défie toute description, autant que par la beauté brillante du son et l'élégance de son exécution Il a joué la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch, et nous a fait connaître le concerto en *si* mineur de Saint-Saëns, qui, sans être d'une originalité frappante, nous apporte, dans une forme parfaite, des pensées nobles et des combinaisons séduisantes.

L'orchestre a joué à ce concert la troisième symphonie (la *Rhénane*) de Schumann, l'ouverture du *Printemps*, de Goldmark, un joli poème printanier, et un *Te Deum laudamus* pour orchestre à cordes et orgue du maître italien G. Sgambati, qui a vivement impressionné l'auditoire.

EDM. ROCHLICH.

LIÉGE. — Le premier concert annuel du Conservatoire royal, donné le samedi 17 novembre, nous a valu la sérieuse et rare satisfaction musicale d'entendre Mlle Clotilde Kleeberg.

Mlle Kleeberg a joué le concerto en *mi* bémol de Beethoven, dans lequel d'illustres devanciers nous avaient laissé de profonds souvenirs. Cependant, la charmante virtuose a su donner à cette œuvre magistrale une interprétation vivante et personnelle.

Dans la seconde partie du concert, l'aimable artiste a conquis définitivement tout l'auditoire par ses qualités de grâce caressante et de douce intimité, dans le *Rêve angélique* de A. Rubinstein et les *Myrtilles*, pièce extraite des poèmes sylvestres de Th. Dubois, et par son mécanisme éclatant dans les *Valses* et *Étude* en *la* bémol de Chopin.

Deux chœurs *A capella* de Da Vittoria et de Roland de Lassus, exécutés avec d'excellentes nuances par les élèves de la classe de chant, ont inspiré un véritable intérêt.

Enfin, sous la direction ferme et convaincue de Th. Radoux, l'orchestre nous a fait entendre l'*Héroïque* de Beethoven, et de Wagner, dont le nom rayonne maintenant au programme de tous nos concerts, l'introduction, avec solo de cor anglais, du troisième acte de *Tristan et Iseult*, déclamé avec une touchante simplicité par M. G. Flyssens, et la *Kaiser Marsh*, pompeusement enlevée. A. B. O.

LILLE. — CONCERTS POPULAIRES. — La Société des Concerts populaires inaugurait dimanche dernier sa 18e année d'existence par une fort intéressante matinée, avec le concours de Mlle Merguillier, de l'Opéra-Comique, remplaçant au dernier moment Mme Deschamps-Jehin, primitivement engagée, mais retenue à Paris par une indisposition.

Après une bonne exécution de la *Symphonie italienne*, de Mendelssohn et de la *Rapsodie norvégienne*, de notre illustre concitoyen Lalo, nous avons eu la première audition de deux œuvres nouvelles : le *Prélude d'Axel*, écrit par M. Alexandre Georges pour le drame de Villiers de l'Isle-Adam, et l'ouverture de *Lyderic*, le drame lyrique de M. E. Ratez, dont la première représentation aura lieu prochainement à notre Grand-Théâtre.

Le *Prélude d'Axel* est une simple introduction. dans laquelle on remarque une superbe phrase d'un beau sentiment religieux, qui, après un court passage *apassionato*, revient agrémentée d'un contrepoint de harpes et de flûtes à l'unisson. Peut-être pourrait-on reprocher au compositeur quelques harmonies et même des phrases trop fortement inspirées de Wagner, mais l'œuvre, dans son ensemble, est très expressive et d'une remarquable sonorité. Quant à l'orchestration, elle est fort habile et dénote, chez son auteur, une excellente technique musicale.

Il est assez malaisé de juger, comme elle le mérite, l'ouverture d'un opéra encore inédit et qu'on ne connaît pas, surtout quand il s'agit de celle d'un drame lyrique, faite avec les principaux thèmes de l'œuvre qu'elle précède. Dès qu'on la sépare de l'ouvrage pour lequel elle a été écrite, dont elle est, en quelle sorte, la préface ou, pour

mieux dire, la synthèse, on s'expose à lui faire perdre une partie de sa valeur réelle, puisqu'on brise ses rapports avec le drame dont elle a pour but d'indiquer le caractère général, et il n'est plus guère possible de l'apprécier qu'au seul point de vue purement symphonique.

Cependant, malgré ces conditions défavorables, l'ouverture de *Lyderic* nous a paru être une page musicale, écrite par un compositeur qui connaît à fond toutes les ressources de nos orchestres modernes, et à travers laquelle on sent passer un véritable souffle lyrique.

Elle débute par une large phrase fuguée, d'un beau caractère, entrecoupée d'appels de trompettes, qui rappellent probablement un combat. Puis, progressivement, le mouvement s'accélère et devient un *allegro,* dans lequel on devine aussi d'autres motifs de l'ouvrage — nous aurons l'occasion de compléter cette analyse lorsque nous étudierons l'opéra tout entier. La fugue du début reparaît alors pour former le milieu de cet allegro — traité, du reste, comme un premier morceau de symphonie, avec la première partie à la quinte du ton principal — et c'est dans ce milieu que se fait entendre un thème expressif, d'une inspiration élevée et d'un profond sentiment dramatique. C'est aussi avec ce même thème, qui éclate aux trombones, que se termine cette remarquable ouverture, très personnelle, quoique conçue dans le style wagnérien, et dans laquelle une science consommée de l'orchestration est mise au service d'idées originales et de motifs d'un charme pénétrant.

L'accueil chaleureux qu'elle a reçu, hier, du public des Concerts populaires nous est un sûr garant du succès que remportera, sur notre scène lyrique, l'ouvrage de l'éminent directeur de notre Conservatoire.

Mlle Merguillier, l'excellente artiste de l'Opéra-Comique, que nous avons déjà eu le plaisir d'applaudir plusieurs fois à Lille, nous a fait entendre le grand air de la folie d'*Hamlet* qu'elle a chanté avec son talent habituel, la romance de *Philémon et Baucis,* une gracieuse mélodie de Mme Chaminade, *Amour captif,* qu'on lui a redemandée, et, hélas! pour finir, les sempiternelles *Variations de Proch.* Quand donc nos meilleures cantatrices voudront-elles bien renoncer à nous infliger ces insupportables gargouillades, de nature à faire briller leur virtuosité et à raccrocher les applaudissements, je le veux bien, mais combien démodées et prodigieusement agaçantes. C'est admirablement exécuté, je le reconnais volontiers, mais, même comme cela, quelle pitoyable musique! Et qu'est ce que cela peut bien avoir de commun avec l'art? E. M.

LONDRES. — Les Monday and Saturday Popular Concerts en sont à leur trente-septième saison. Fondés par l'importante maison d'édition Chapell et Co, ils n'occuperont pas moins d'une quarantaine de soirées, d'octobre 1894 aux premiers jours d'avril 1895. Si cette institution est aussi florissante, c'est à son intelligente organisation qu'elle le doit. Les artistes de cette année sont sensiblement les mêmes que ceux de la dernière saison. Le quatuor se compose de Mlle Wietrowetz, MM Ries, Gibson et Whitehouse. Outre M. Joachim, on annonce M. Schönberger, le clarinettiste Mühlfeld, M. Popper, signor Piatti, lady Hallé, M. Arbos, tandis que miss Fanny Davies, MM. Joseph Slivinski, Hugo Becker, Léonard Borwick ont déjà payé de leur personne aux premières soirées.

Au premier de ces concerts, nous noterons particulièrement l'excellente interprétation du quatuor en *mi* bémol op. 74 de Beethoven; de la sonate en *mi* mineur op. 3, jouée avec une délicatesse et une justesse d'expression impressionnantes par M. Borwick, et enfin du dramatique trio en *ré* mineur op. 63, piano (Borwick), violon (Wietrowetz), violoncelle (Whitehouse) Programme exclusivement beethovenien, comme vous voyez. Mme Helen Trust a chanté d'une voix ravissante, en demi-teinte surtout, deux romances de Max Stange.

Au Saturday, avec la très loyable intention de commémorer l'anniversaire de la mort de Mendelssohn, une place prépondérante avait été réservée au programme à son quatuor en *ré* majeur op. 44, n° 1; à ses *Variations sérieuses,* très bien jouées par M. Slivinski; enfin, à son trio en *ut* mineur (op. 66), piano (Slivinski), violon (Wietrowetz), violoncelle (Whitehouse).

Mlle Dale a chanté à cette séance, avec quelques trilles d'une très belle pureté, *Première rencontre* de Grieg et *Quand tu dors* de Kjerulf.

M. Henschel est entêté. Pourquoi fixer ses Symphonic Concerts aux mêmes dates que celles choisies pour les grandes auditions, à l'Albert Hall, de la Royal Choral Society? C'est imprudent et téméraire. Une salle aussi peu fournie que l'était, jeudi dernier, le Queen's Hall, ne fera certainement pas l'affaire de la London Symphonic Society Au surplus, programme intéressant, comprenant le prélude de *Hänsel et Gretel,* la symphonie en *ré* de Brahms et l'ouverture des *Maîtres Chanteurs.* Mme Henschel a été vivement applaudie dans les romances de Claire de l'*Egmont* de Beethoven.

Au Queen's Hall, la London Choral Union, qui compte, chœurs et orchestre, environ quatre cents exécutants, sous la direction de M. J.-W. Lewis, a donné l'*Elie* de Mendelssohn.

Une même ardeur animait tous les chanteurs, qui se sont distingués par une justesse de nuances irréprochable, avec une précision, un ensemble, qu'il serait difficile ailleurs d'obtenir de masses aussi importantes. Les soli ont été chantés par Miss Kate Cove, voix sympathique d'une belle étendue; Miss Meredyth Elliott; M. Harper Kearton; et l'excellente basse M. Andrew Black.

Au même Hall, M. W. Carter nous a fait entendre, il y a quelques jours, une cantate sacrée de sa composition, *Placida* (Novello Ewer et Co). C'est une œuvre qui contient de bonnes pages, mais l'en-

semble est monotone. Du Hændel contrefait. M. Carter, en tous cas, manie habilement les masses chorales; c'est déjà un mérite. A. L.



NANCY — Le résultat du premier effort de M. Guy Ropartz, en arrivant à la direction du Conservatoire de Nancy, a été la création de séances de musique de chambre. Elles seront au nombre de quatre et seront données, au salon carré de l'hôtel de ville, les premiers mercredis des mois de décembre, janvier, février et mars, à 8 1/2 heures du soir. On y entendra les œuvres de Beethoven, C. Saint-Saëns, César Franck, G. Fauré, A. Glazounoff, Vincent d'Indy, Guy Ropartz, Lekeu et E. Chausson. Le quatuor d'archets est composé de MM. Hekking, Schwartz, David et Dupuis. Mlles Hélène Moulins, Marguerite Moulins, Suzanne Hekking et M. Emile Moulins prêteront leur concours à ces intéressantes séances.

Quant aux grands concerts symphoniques, ils seront au nombre de huit.

TOURNAY. — M. Maurice Leenders, directeur de l'Académie de musique de Tournay, organise trois séances de musique de chambre, qui auront lieu en novembre, décembre et janvier, avec le concours de M. Félix Pardon, pianiste et ancien grand prix de Rome; de M. Paternoster, violoncelliste, professeur à l'Académie de Tournay; et de Mme Félix Pardon, cantatrice. Ces trois séances comprendront une série d'œuvres du répertoire classique et moderne du chant, de Bach, Beethoven et Schumann à Brahms, Gevaert, Massenet, Emile Mathieu, etc., la suite pour piano, violon et violoncelle de Widor, le trio en *mi* de M. Ferd. Kufferath, le trio en *mi* mineur de Wiernsberger, des soli de violon et de violoncelle, et une série de compositions pour piano classiques et modernes, qu'exécutera M. Félix Pardon, lequel fut, on se le rappelle, un élève d'Auguste Dupont et de Brassin. Ces trois séances auront lieu le quatrième dimanche de chaque mois, à midi, dans la salle des concerts, place du Parc.



VIENNE. — Dimanche dernier, premier Concert philharmonique. Cet orchestre se compose exclusivement des musiciens de l'Opéra, au nombre de 110, et est dirigé par Hans Richter. On donnait, pour la première fois à ces concerts, le poème symphonique *Sarka* de Smetana, le compositeur tchèque bien connu. Ce morceau fait partie du cycle *Ma Patrie*. Sarka est une jeune fille qui, trompée par son amant, jure de se venger de lui, et même de l'homme. Le prince Chirad, parcourant avec ses guerriers la forêt, rencontre Sarka et en devient amoureux. On fait halte, on fête l'heureuse rencontre, et Sarka, profitant du sommeil de Chirad et de ses hommes, appelle ses compagnes, qui fondent sur l'armée et l'anéantissent.

La musique de Smetana est presque exclusivement « extérieure ». Si nous exceptons quelques récitatifs de la clarinette exprimant tantôt l'amour de Sarka, tantôt celui de Chirad, il ne reste que de la musique purement descriptive, sans la moindre profondeur. La marche des guerriers dans la forêt est d'une allure tout à fait vulgaire. Nous n'avons pas reconnu là le spirituel auteur de la *Fiancée vendue* et du beau quatuor *Aus meinem Leben*.

Comme seconde nouveauté, une sérénade de Fuchs, composée pour le jubilé de Johann Strauss. A l'entendre, on se serait figuré qu'elle l'eût été pour celui de Johannes Brahms, tant le compositeur se sert de thèmes et de formules de son illustre modèle. La sérénade porte le nº 5; l'auteur y emploie pour la première fois les cors. Espérons les trombones pour la trentième.

Inutile de parler de la musique. On a droit à de meilleure dans des concerts qui ne durent qu'une heure et demie et qui coûtent fort cher.

Les classiques étaient représentés par Weber et Beethoven. L'ouverture d'*Obéron* a été enlevée avec beaucoup de brio, surtout par les cuivres, qui l'ont de temps en temps exagérée.

La huitième symphonie de Beethoven terminait le concert. Elle a été rendue dans la perfection. Le menuet assez lent, contrairement à la mauvaise tradition de Mendelssohn. Quant à l'allegretto scherzando, jamais, jamais je ne l'ai entendu interpréter avec autant d'esprit, autant de délicatesse. C'est incroyable la finesse qu'obtient Richter de ce formidable orchestre. Pour la première fois, j'ai songé aux deux enfants dont parle Berlioz, cueillant des fleurs par une belle matinée de juin.

M. Fuchs, de l'Opéra, vient d'être nommé définitivement directeur du Conservatoire, en remplacement de Hellmesberger, décédé.

On nous donne les nouvelles les plus inquiétantes de la santé d'Antoine Bruckner. Le maître souffre d'une hydropisie malheureusement fort avancée. Bruckner travaillait depuis quatre ans à la composition de sa neuvième symphonie (aussi en *ré* mineur, comme celle de Beethoven). On craint qu'il ne puisse y mettre la dernière main. E. B.



NOUVELLES DIVERSES

— Il y a quelques années, on avait ouvert un concours pour l'érection, à Berlin, d'un monument commémoratif à Beethoven, Haydn et Mozart. Aucun projet n'ayant été adopté, l'idée avait été momentanément abandonnée, sur l'avis de l'Empereur lui-même Aujourd'hui, on y revient; l'empla-

cement du monument est déjà désigné; des projets ont été demandés aux premiers sculpteurs allemands.

— Mme Materna, après l'éclatant triomphe qu'elle a remporté au Concert-Lamoureux à Paris, est rentrée lundi à Vienne. L'illustre créatrice de Brunnhilde va abandonner le théâtre, auquel elle appartient depuis vingt-cinq ans. Elle va donner ses représentations d'adieux, à l'Opéra de Vienne, où elle ne jouera plus que quatre fois.

Au mois de janvier, la grande cantatrice doit s'embarquer pour l'Amérique, où elle doit faire une tournée au cours de laquelle elle donnera trente-six concerts.

— On se souvient que les journaux parisiens annoncèrent, il y a quelque temps, que la Patti avait une jeune nièce douée d'une voix extraordinaire, comparable par sa flexibilité et son étendue à celle que possédait la Patti elle-même à l'âge de ses débuts. Paris entendra bientôt cette enfant prodige. M. Strakosch, l'impressario ordinaire de toute la dynastie des Patti, vient de traiter avec M. Marchand, directeur de l'Eldorado et de la Scala de Paris, qui produira la jeune cantatrice sur l'une de ces deux scènes. La nièce de la Patti a tout juste quatorze ans. Elle débutera, au commencement du mois de janvier.

— L'Opéra de Paris continue de faire de superbes recettes, depuis qu'on y est résolument entré dans la voie des nouveautés. Les recettes réalisées par les huit premières d'*Otello*, dans le mois d'octobre, se sont élevées au chiffre global de 158,496 francs. La plus forte recette a été celle de la troisième qui a fait 22,844 francs. Pendant le même mois, les plus fortes recettes ont été réalisées ensuite par *Faust*, qui a fait successivement 20,706 francs et 19,355 francs, et la *Walkyrie* qui a fait 18,469 francs.

Pendant le mois d'octobre, l'Opéra a joué dix huit fois et encaissé 327,310 francs, ce qui donne le chiffre de 18,183 francs par représentation.

Pendant le mois correspondant de l'année 1893, l'Opéra avait joué seize fois et encaissé 290,125 fr., ce qui donnait une moyenne de 18,132 francs par représentation.

— C'était le 6 novembre l'anniversaire de la mort tant regrettée de Pierre Tschaïkowsky.

Pour honorer la mémoire du maître favori de la Russie, les sociétés musicales de Saint-Pétersbourg, de Moscou, de Kieff et d'Odessa avaient projeté des concerts symphoniques composés exclusivement d'œuvres de Tschaïkowsky; mais, à cause du deuil national de la Russie, ces concerts ont dû être ajournés.

A Nice, l'Opéra honorera, cette année, la mémoire de Tschaïkowsky en faisant représenter son meilleur drame lyrique, *Onéguine*, traduit, sous la direction du maître, par M. Delines.

Tschaïkowsky a beaucoup d'admirateurs à Paris. M. Carvalho ne suivra-t-il pas l'exemple du directeur du théâtre de Nice?

— Le *Figaro* vient de nous révéler en quatrième page le *Chant à Ægir* de l'empereur Guillaume II, composition dont la réclame nous a rebattu les oreilles depuis plusieurs semaines. Nous ignorons les qualités que peut posséder Sa Majesté l'Empereur, en tant que souverain; mais ce que nous savons bien, c'est que ses aptitudes musicales sont plus que médiocres. Il est impossible d'écrire une page plus banale que ce *Chant à Ægir*. Le compositeur n'a pas trouvé d'autre début à son œuvre que les premières notes de la *Marseillaise*; il s'en est tenu là... malheureusement, et son inspiration n'a pas été à la hauteur de sa bonne volonté. C'est un rossignol impérial qu'il nous a servi, très mal accommodé, sous la forme d'une marche quelconque, qu'il pourra imposer à ses régiments, mais non au public artiste.

— Le Metropole Opera House de New-York, annonce une saison d'opéra allemand, qui s'ouvrira le 25 février, sous la direction de M. Walter Damrosch. Parmi les artistes engagés, citons : Mmes Rosa Sucher, Kutschera, du Théâtre royal de Berlin; Brema, du Covent-Garden, Londres; MM. Max Alvary, Nicola Rothmühl, du Théâtre royal de Berlin; Theod. Schwarz, du Théâtre de Weimar; Auguste Oberhauser, du Théâtre royal de Carlsruhe; Fischer et Conrad Behrens, du Metropolitan Opera House de New-York.

Le répertoire comprendra : *Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan et Iseult*, la *Walkure, Siegfried* et *Götterdammerung*.

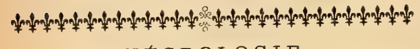
Le mercredi 28 novembre et le samedi 2 décembre, auront lieu à Genève, les deux séances solennelles d'inauguration de la nouvelle salle de concert *Victoria Hall*, construite, pour la Société d'Harmonie nautique, par le consul de S. M. Britannique, Sir Daniel Barton, son président.

La salle, qui contient trois mille personnes, est un vaste rectangle, au fond duquel se trouvent placés l'orchestre et le grand orgue, sortant d'un atelier de Zurich.

M. Ch.-M. Widor dirigera sa nouvelle œuvre (symphonie pour orgue et orchestre). Le directeur de l'Harmonie nautique, M. Bonade, fera exécuter une ouverture de Smetana; la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz; le Chant des *Bohémiens* de Schumann et le finale de *Noé*, opéra d'Halévy, achevé par Bizet.

— Le Conservatoire de Paris célébrera son centenaire l'année prochaine. A ce sujet, un travail important a été entrepris, qui comprendra un aperçu de l'enseignement musical dans le passé, l'histoire administrative de l'institution, la liste et la biographie de tous ses professeurs avec les récompenses annuelles.

Ce travail a pour auteur M. Constant Pierre.



NÉCROLOGIE

Sont décédés :

Aux bains de la Poretta (Italie), Mme Rosine Penco, cantatrice, qui eut son heure de célébrité et qui brilla notamment au Théâtre Italien de Paris, sous les directions successives de Calzado et de Bagier.

Née à Naples, de parents gênois, Rosine Penco débuta à Copenhague, puis se fit applaudir successivement à Stockholm, à Berlin, à Constantinople, avant de voir sa réputation consacrée par ses compatriotes à Florence, à Trieste, à Naples, à Rome et à Gênes, où elle se maria, puis à Madrid, d'où elle vint à Paris ; elle y débuta à la salle Ventadour, en 1855.

Sa superbe voix de soprano dramatique, sa diction expressive, sa chaleur d'accent et sa beauté plastique lui valurent tout de suite un brillant succès auprès du public parisien. Elle était également remarquable dans le genre sérieux et dans le genre bouffe, jouant alternativement *Norma* et *Il Matrimonio segreto*, *Don Giovanni* et *Don Pasquale*, *Semiramide* et les *Nozze di Figaro*.

D'après Francesco Regli, son biographe, elle serait née en 1830.

— A Paris M. Floury, directeur du Châtelet, ancien peintre de l'Opéra, où il avait comme élève de Desplechin collaboré à de nombreux et remarquables décors, non seulement pour l'Opéra, mais aussi pour le Châtelet et d'autres théâtres.

Associé de Castellano lorsque celui-ci dirigea le Châtelet et le Théâtre-Historique, Floury devint, en 1881, adjudicataire du droit au bail du théâtre du Châtelet et, successivement, monta : *Madame Thérèse*, la *Guerre*, d'Erckmann-Chatrian ; le *Bossu* la *Queue du chat*, *Peau-d'Ane*, le *Tour du Monde*, la *Poule aux œufs d'or*, le *Mariage au tambour*, l'*Assommoir*, les *Aventures de M. de Crac*, *Germinal*, *Cendrillon*, la *Chatte blanche*, *Michel Strogoff*, le *Prince Soleil*, *Orient-Express*, *Madame l'Amirale*, *Jeanne d'Arc*, les *Environs de Paris*, etc , etc.

Dans sa jeunesse, Floury a composé un cours de perspective théâtrale dont on se sert encore au Conservatoire des Arts et Métiers Il était officier d'Académie. Il est mort à l'âge de soixante ans.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

Opéra. — Du 18 au 25 novembre : Hænsel et Gretel. Carnaval. Relâche. Hænsel et Gretel Mara. Concert des chœurs de l'Opéra. Hænsel et Gretel. Les Saisons. La Walkyrie Hænsel et Gretel. Carnaval. L'Africaine.

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 18 au 26 novembre : Le Barbier de Séville et Farfalla Les Huguenots. Le Prophète. Faust. Philémon et Baucis et le Portrait de Manon. Samson et Dalila. Aïda. Samson et Dalila et le Portrait de Manon. Lundi La Navarraise (première représentation)

Galeries. — Lundi irrévocablement dernière de Miss Dollar. Jeudi reprise de la Fille de Mme Angot.

Alcazar royal. — Bruxelles sans gène.

Empire Palace. — Ungarista, ballet de M. Graziani.

Paris

Opéra. — Du 25 novembre au 1er décembre : Othello. Thaïs Gwendoline. Lohengrin.

Opéra-Comique. — Du 25 novembre au 1er décembre : Les Pêcheurs de perles. Pré aux Clercs Phryné. Le Domino noir. Le Chalet.

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 25 novembre, à 2 h. 1/4, avec le concours de Mmes Héglon, de l'Opéra, Le Roux-Corso, Tarquini d'Or, MM Noté, de l'Opéra, et de M. Hugo Hermann.

Ouverture d'Iphigénie en Aulide (Glück); Scène d'Horace de Corneille, musique de C. Saint-Saëns, chantée par Mme Héglon et M. Noté; Concerto pour violon, exécuté par M. Hugo Hermann (Beethoven); premier tableau de l'Or du Rhin, chanté par Mmes Le Roux-Corso, Tarquini d'Or, Héglon et M Noté; Marche hongroise de la Damnation de Faust (Berlioz).

Concerts-Colonne. — Dimanche 25 novembre, à 2 h. 1/4 très précises. Septième concert : Roméo et Juliette, drame lyrique, d'après la tragédie de Shakespeare, paroles d'Emile Deschamps, musique de Hector Berlioz, soli chantés par Mme Auguez, de Montalant, MM. Emile Engel et Fournets, de l'Opéra

Concerts d'Harcourt. — Dimanche 25 novembre, à 3 h. 1/2, troisième audition de Tannhæuser (Richard Wagner).

Dresde

Opéra — Du 20 au 25 novembre : Falstaff. Freischütz. Sinfonie-Concert. Le Preneur de rats.

Marseille

Association artistique de Marseille, sous la direction de M. Jules Lecocq. — Programme du 25 novembre : 1. Manfred, fragment (Schumann), *a*) Ouverture, *b*) Entr'acte, *c*) Ranz des vaches, cor anglais, M. Jean, *d*) Apparition de la fée des Alpes; 2. Namouna, suite d'orchestre (Lalo); 3 Les Maîtres Chanteurs, fragments (Wagner), *a*) Prélude du troisième acte, *b*) Danse des apprentis, *c*) Défilé du corporations; 4. Gavotte en *ré* mineur (Bach); 5 Walther's preslied des Maîtres Chanteurs (Wagner), violon, M. Audoli; 6. Ouverture de Tannhæuser (Wagner).

Munich

Du 11 au 25 novembre : Obéron. Lohengrin. Traviata. Manfred Lucia de Lammermoor. Barbier de Séville. Tristan Hænsel et Gretel. Tannhæuser.

Vienne

OPÉRA. — Du 12 au 19 novembre : L'Ami Fritz Cavalleria Rusticana. Autour de Vienne. Le Vaisseau Fantôme. Le Baiser. Puppenfee. Cornélius Schutt, de Smareglia (première représentation). La Walkyrie. Mignon. Cornélius Schutt.

AN DER WIEN. — Jakuba. Le Postillon de Lonjumeau.



Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 2 Décembre 1894 — NUMÉRO 49

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborought street; Schott et Co, Regent street, 157 159. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico : N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 49. 2 Décembre 1894.



MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE

(Suite). — Voir les nos 44, 45, 46 47, et 48



ORCHESTRE ET CHANT

Quelle que soit la façon dont les voix sont traitées par le compositeur, la juxtaposition à l'orchestre de l'élément vocal présente, au point de vue qui nous occupe, une importance très considérable. Ce ne sont pas seulement quelques parties nouvelles qui s'introduisent dans l'édifice symphonique pour le compléter, l'enrichir, en fixer le sens par la parole; il y a là autre chose qu'une simple addition, car l'élément nouveau diffère de ceux auxquels il s'ajoute. L'ensemble orchestre et chant est moins homogène et la correction des allures métronomiques devient beaucoup plus difficile à réaliser.

Au théâtre, dans l'opéra ou le drame lyrique, l'artiste chargé d'une partie vocale ne doit pas se borner à la chanter; il doit en outre représenter un personnage. Tandis que le musicien de l'orchestre n'a qu'à lire sa partie et à jouer de son instrument, le chanteur, au contraire, sans texte sous les yeux, doit employer en même temps des moyens d'expression musicaux et scéniques. On ne saurait demander à l'un et à l'autre la même perfection métronomique.

La réalisation des meilleurs mouvements est donc rendue plus malaisée par l'hétérogénéité de l'ensemble et par les obligations spéciales des chanteurs; pour obtenir la même rigueur que dans les œuvres purement symphoniques, les chanteurs devraient avoir, plus développées encore, les qualités « musicales » des instrumentistes de l'orchestre.

Or, il n'en est pas souvent ainsi, surtout en France. Les bons instrumentistes ne sont pas rares ; on trouve beaucoup d'orchestres dont les éléments constitutifs ne laissent pour ainsi dire rien à désirer. Mais sur quelle scène trouvera-t-on un ensemble d'artistes chanteurs dont la valeur musicale soit équivalente? Sur aucune, peut-être. D'une part, quelques individualités distinguées, très en vue, que nous appelons « étoiles », sans doute parce qu'elles sont entourées d'obscurités; d'autre part, une réunion d'artistes dont la culture musicale est trop souvent rudimentaire, aussi peu respectueux des intentions de l'auteur que de l'autorité du chef. Cette différence entre les valeurs respectives des instrumentistes et des chanteurs ne provient pas seulement d'études plus ou moins complètes; elle tient aussi à une cause plus profonde. C'est qu'en effet, outre les aptitudes musicales, le chanteur doit trouver en lui, par grâce de nature, son propre instrument. Cette condition essentielle limite les choix; la rare qualité d'une voix peut assurer à l'artiste qui la possède des engagements et même des succès que l'infériorité de sa culture et la médiocrité de son style sembleraient lui interdire. On assure même qu'en certains pays des motifs étrangers à l'art musical facilitent à des artistes de second ordre l'accès des scènes les plus importantes.

Les instrumentistes et les chanteurs fussent-ils même d'égale qualité, l'œuvre lyrique resterait néanmoins plus exposée que l'œuvre purement orchestrale à l'arbitraire et au désordre métronomiques.

Incarnant un personnage sous les yeux du public, le chanteur, même instruit et capable, se permettra des altérations de mesure plus facilement qu'un soliste de l'orchestre. Si sa conscience artistique, son respect du texte, sa soumission au chef ne le retiennent pas, il visera l'effet individuel au détriment du bon ensemble ; il altérera les nuances métronomiques aussi bien que les nuances sonores. N'arrive-t-il pas trop souvent que ces infidèles interprètes se taillent un succès de mauvais aloi aux dépens de l'œuvre, imposant leurs ridicules exigences à leurs camarades et à leurs chefs, habiles courtisans du public, mais traîtres à leurs rôles? Que devient la métronomie en pareil cas? Hélas! on le devine : une caricature incohérente, une outrageante insulte aux intentions de l'auteur!

Ce n'est encore que demi-mal lorsque l'orchestre remplit le modeste rôle d'une « grande guitare » d'accompagnement sous la mélodie prépondérante des voix. De maître qu'il doit être, le chef devient esclave; mais du moins, dans ce monde renversé, l'orchestre peut encore suivre les parties vocales directrices et s'accommoder à leurs fantaisies. Mais quand il est vraiment symphonique, qu'il a de son côté des idées à formuler et à développer, une trame thématique à dérouler régulièrement, sa soumission à l'arbitraire des parties vocales n'est plus possible. Non seulement l'altération des mouvements s'oppose alors à la bonne et claire expression de la partie orchestrale, mais même, pour peu que les discordances s'accentuent, il y a rupture, dislocation momentanée ou définitive entre l'orchestre et les voix. Il ne faut malheureusement pas remonter bien haut dans l'histoire de la première scène parisienne pour en trouver un très regrettable exemple. Les allures incorrectes dans les œuvres où l'orchestre joue un rôle symphonique sont extrêmement fâcheuses, puisqu'elles ne sauraient manquer de rendre obscures ou méconnaissables les idées maîtresses de l'œuvre; et c'est à cette cause que nous attribuons pour une large part l'infériorité relative de certaines représentations wagnériennes à Paris.

La rectitude métronomique des exécutions d'Allemagne dont nous aurons à nous occuper ici est, au contraire, des plus satisfaisantes, et nous en rapporterons plus loin, dans nos comparaisons chiffrées, des preuves nombreuses et irrécusables. Satisfaisante, disons-nous, mais non point, bien entendu, mathématiquement parfaite : cette perfection n'est réalisée ni en deçà ni au delà du Rhin. Elle n'est du reste pas indispensable en matière musicale; la perfection acoustique suffit.

En comparant nos extraits relatifs aux exécutions d'œuvres lyriques avec ceux qui se rapportent aux œuvres purement orchestrales et surtout au quatuor, le lecteur appréciera l'influence perturbatrice exercée dans certains cas par l'élément vocal. Mais il ne faut jamais oublier que les chiffres cités donnent les mouvements moyens de fragments plus ou moins étendus, quelquefois très courts, mais présentant toujours une certaine durée. Il nous est impossible de reproduire ici *in extenso* tous nos documents élémentaires; mais ceux-ci eux-mêmes ne représenteraient pas encore dans toute leur variété les allures successives d'instant en instant. Cela n'est pas nécessaire, il est vrai, pour définir et comparer les vitesses et leurs principales nuances; mais il importe que le lecteur ne s'y trompe pas et assigne à nos mesurages, généralement résumés ici, leur véritable caractère. Un exemple le fera mieux comprendre encore.

Prenons quelques lignes d'une partition quelconque placées d'un bout à l'autre sous la même nuance métronomique : *Accelerando*. — Partageons ce passage en deux parties et mesurons les durées d'exécution de l'une et de l'autre. Le calcul des mouvements locaux correspondants donnera, je suppose, ♩ = 60 pour la première et ♩ = 70 pour la seconde. Ces deux chiffres suffisent à nous révéler que la nuance a été faite (si nous trouvions l'inverse, 70 d'abord, 60 ensuite, nous affirmerions à bon droit qu'elle a été violée). Mais ces chiffres sont des moyennes, et l'allure n'a probablement pas passé brusquement, de la fin du premier fragment au commencement du second, de

60 à 70; il est à supposer, au contraire, qu'il y a eu entre ces deux mouvements une transition progressive que les chiffres bruts n'indiquent pas. Pour saisir cette transition, il faudrait scinder les fragments en intervalles plus petits dont on mesurerait à part les durées élémentaires. En pratique, la subdivision n'est possible que jusqu'à un certain degré qui dépend à la fois de la précision des appareils chronométriques employés et de la rapidité des modes d'inscription dont on dispose (1).

Les avantages des observations multipliées ont été signalés déjà, et nous n'avons pas à y revenir. Disons seulement que la plupart des nuances métronomiques intéressantes sont saisies avec exactitude sans que la multiplicité des fragments nécessaires pour les mettre en relief devienne trop gênante pour l'observateur.

Ainsi, on ne perdra pas de vue que les chiffres de nos tableaux sont des moyennes, aussi bien pour les œuvres dont nous allons nous occuper que pour les précédentes. Mais ici, ils s'appliqueront parfois à des fragments plus petits, car l'analyse doit devenir plus pénétrante pour démêler certaines influences spéciales plus complexes.

Après ce que nous avons dit plus haut sur le rôle de l'élément vocal, si facilement perturbateur, on ne sera pas surpris des quelques discordances métronomiques relevées dans nos comparaisons. Mais, pour les bonnes exécutions, elles restent toujours peu importantes en valeur absolue, et généralement négligeables au point de vue acoustique. La loi générale : conditionnement de la bonne exécution par les mouvements, recevra donc une nouvelle confirmation. Toutefois, pour les œuvres lyriques, la tolérance auditive est un peu plus large, et cela compense, dans une certaine mesure, la moindre précision réalisée par les interprètes. De légères irrégularités d'allures, sensibles au quatuor, passent inaperçues dans l'œuvre lyrique. Car l'auditeur est devenu en même temps spectateur; son oreille est sollicitée à la fois par le texte chanté et la musique; son œil est attiré par le décor, l'action scénique, etc. Une imperfection d'allure ne sera nettement discernée dans ces conditions que s'il y a faute assez grave.

Pour la commodité de nos explications, nous distinguerons deux genres de fautes métronomiques : l'*erreur* et le *contresens*. Nous appellerons *erreur* la non-conformité suffisante de l'allure avec les indications de la partition. Il y aura erreur quand on prendra *prestissimo* un *Allegro comodo;* quand on triplera une mesure antérieure, alors qu'il est écrit de la doubler; quand on passera de ♩ = 150 à ♩ = 149 sur un *Molto rallentando*, etc. Ainsi, en cas d'*erreur*, les interprètes ne serrent pas d'assez près les intentions de l'auteur, et l'inexactitude est sensible à l'audition.

Nous réserverons le nom de *contresens* métronomique au fait d'exécuter contrairement à l'indication; par exemple : ralentir sur un *più allegro*, presser sur un *rallentando*, altérer très sensiblement l'allure en l'absence de nuance indiquée ou justifiée par le texte, etc. Dans ces divers cas, la faute est particulièrement grave; il ne s'agit plus seulement d'une insuffisante conformité avec le sens, mais de sa violation formelle.

Il est clair que dans toute bonne exécution, et c'est le cas pour nos exemples d'Allemagne, il y a peu d'erreurs et, pour ainsi dire, pas de contresens métronomiques; la concordance est très grande. Quand, au contraire, deux exécutions de la même œuvre présentent de grands écarts métronomiques, on peut, en général, affirmer que l'une d'elles au moins fourmille d'erreurs et de contresens. Nous aurons occasion de le montrer.

La limite de tolérance des erreurs est assez large, nous l'avons dit, pour l'œuvre

(1) Il serait trop long d'expliquer ici en détail les moyens qui nous ont servi. On devine sans peine qu'il faut certaines précautions pour obtenir des mesurages exacts : les indications chronométriques doivent être contrôlées de très près; des instruments *ad hoc* sont parfois indispensables pour lire et inscrire les durées (par exemple dans la salle obscure de Bayreuth), etc.

Une fois les observations recueillies, il s'agit de les rapporter au métronome. Les calculs nécessaires, portant sur des milliers de nombres, ont été faits avec autant de célérité que d'exactitude grâce à la machine imaginée spécialement pour cet objet par M. le docteur J. Alvin.

lyrique. Il est telle erreur, même fort grave en valeur absolue, qui peut, en certaines circonstances, échapper à l'auditeur. En voici un exemple entre mille. Nous calculions les mouvements de la *Walkyrie* (2e acte), d'après deux exécutions suivies à Munich, et, à chacun de nos petits fragments, nous comparions les allures locales dans les deux cas. Nous trouvions, depuis longtemps déjà et régulièrement, des nombres très voisins. Tout à coup, à notre grande surprise, le calcul nous donne, pour un même intervalle, des allures absolument discordantes : environ ♩ = 50 pour l'une des exécutions, ♩ = 80 pour l'autre; puis, dans les fragments suivants, l'accord presque parfait reparaît. Aucun doute, d'ailleurs, sur l'exécution fautive : ce devait être la première, car, dans toutes les deux, les allures des fragments voisins se rapprochaient de 80 et non pas de 50. Il était vraiment étrange de rencontrer cette chute brusque de 80 à 50 dans la série régulière des allures de la première interprétation; cette anomalie devait être expliquée. Laissant là nos tableaux de calcul, nous avons repris la partie de nos notes relative aux observations non métronomiques; la clef du mystère s'y trouvait, sous la forme de cette brève mention : « Grane se fait prier pour rentrer ». Et, en effet, le coursier de Brunnhilde, trop peu docile, avait dû retarder de quelques secondes l'aparté de la Walkyrie, au début de la scène II. Mais, au moment de ce petit incident, il eût été bien difficile de saisir par l'oreille seule le retard métronomique, et, pour ce qui nous concerne, nous ne l'avions pas discerné. Cependant, pour une symphonie, une œuvre de musique de chambre, l'intercalation d'un fragment à ♩ = 50 entre deux autres à ♩ = 80 ne manquerait pas de frapper un auditeur même peu attentif.

Si l'intervention des parties vocales et des exigences scéniques tend à diminuer la rectitude des allures, elle rend, en revanche plus vaste et plus intéressant le champ des investigations possibles. Voici quelques-uns des points sur lesquels peut porter l'analyse :

1o Allures de l'orchestre lorsqu'il est momentanément seul, ou presque exclusivement conducteur, par exemple lorsque les parties vocales sont interrompues par de fréquents *tacet*. Retrouve-t-on alors dans chaque représentation la rectitude et, d'une représentation à l'autre, la permanence des mouvements constatés dans les œuvres purement instrumentales? Comme on le verra, la réponse est affirmative pour les bonnes exécutions.

2o Les nuances métronomiques réalisées par l'orchestre restent-elles bien comparables pour différentes exécutions de la même œuvre? Oui encore, dans les bonnes exécutions et en général; mais il y aura des exceptions, car les parties vocales pourront parfois troubler l'orchestre. Dans l'immense majorité des cas, sous la direction d'un chef énergique et expérimenté, l'orchestre servira pour ainsi dire de pivot; si, par exemple, la carrure et la permanence des allures viennent à être altérées par les chanteurs, elles reparaîtront presque immanquablement dès que l'orchestre sera seul et libre; celui-ci, à travers les petites incorrections qu'il devra subir, retombera victorieusement sur les mouvements corrects dès que l'influence perturbatrice aura cessé. Il créera de la sorte, pour ainsi dire de page en page, des repères métronomiques inébranlables, limitant les écarts des parties vocales qu'ils encadrent, et assurant la rectitude des allures dans l'ensemble de l'œuvre.

3o Lorsque deux chanteurs différents sont successivement chargés, avec le même orchestre et le même chef, de la même partie vocale, les mouvements restent-ils néanmoins comparables? Oui, en général, si le rôle est bien compris par tous les deux; mais les nuances métronomiques de détail comporteront des écarts d'autant plus nombreux et sensibles que le rôle vocal sera plus « en dehors ».

4o Il est intéressant de rechercher si, considéré isolément cette fois, quand il est presque soliste, le bon chanteur nuance métronomiquement avec la même exactitude que le bon orchestre. On pourra, grâce aux mesurages, comparer la variation des

allures du chanteur soit avec les indications formelles de la partition, soit avec le sens du texte chanté; reconnaître comment tel ou tel artiste comprend la succession des idées exprimées par la mélodie ou par le livret, comment il met en relief certaines d'entre elles par l'accélération ou le ralentissement de son débit.

Dans les œuvres de Wagner, les phénomènes de ce genre ne seront révélés, si l'exécution est bonne, que par des mesurages précis et multipliés. Les écarts constatés entre les interprétations vocales seront faibles, en effet, et l'influence individuelle de l'artiste sera quelquefois insensible, souvent difficile à saisir.

5° On pourra se proposer d'étudier les caractéristiques métronomiques, non plus d'un ou plusieurs artistes chargés du même rôle, mais des rôles eux-mêmes indépendamment des artistes qui les tiennent. Dans une même scène entre plusieurs personnages, sous la même rubrique générale de mouvement (*Moderato*, par exemple), tous les personnages suivront-ils indistinctement la même allure? ou bien chacun d'eux imprimera-t-il tour à tour à la carrure générale une flexion délicate, mais sensible? La noblesse sérieuse de Wotan, la barbare lourdeur de Fafner, la franchise primesautière de Siegfried, la pétulance rusée de Loge, dans un même morceau sous une même rubrique, ne seront-elles pas souvent caractérisées, si les artistes comprennent bien leurs rôles, par de petites nuances métronomiques?

6° Existe-t-il quelque relation, directe ou éloignée, entre les leit-motive mélodiques ou harmoniques et les mouvements des passages qui les rappellent? Dans quelles circonstances et dans quelles limites conservent-ils avec leurs formes d'origine une parenté métronomique reconnaissable?

7° Dans les bonnes exécutions, comment sont résolus les problèmes métronomiques si fréquents : ♩ = 𝅗𝅥, 𝅗𝅥. = 𝅝, etc.? Wagner, nous l'avons dit, attachait une importance capitale aux modifications des mouvements; mais en fait, pour le drame lyrique, peut-on satisfaire avec une exactitude suffisante aux exigences impératives du Maître?

Nous sommes obligés d'écourter notre énumération. Mais nous en avons dit assez pour montrer que le champ des recherches est aussi vaste qu'intéressant; son exploration complète dépasserait de beaucoup le cadre de la présente étude.

(*A suivre.*) H. ALVIN ET R. PRIEUR.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERT COLONNE

Cycle Berlioz. — *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique, d'après la tragédie de Shakespeare, paroles de Emile Deschamps, musique de Hector Berlioz.

A une époque où les œuvres du rénovateur du drame lyrique, Richard Wagner, sont exécutées en France au théâtre et au concert, il n'était que juste de voir une manifestation s'organiser en faveur du créateur de la symphonie dramatique, Hector Berlioz. N'oublions jamais que, dans l'histoire de la musique française, la première place lui revient.

Il appartenait à celui qui a dû sa fortune au maître de la Côte Saint-André d'être le promoteur de cet hommage rendu à sa mémoire. M. Edouard Colonne s'est dit que, si Félix Mottl, à Carlsruhe, avait présenté au public allemand les œuvres de notre illustre compatriote, il était nécessaire qu'à Paris un cycle de ses maîtresses pages fût donné dans la salle même où leur première apparition fut saluée par les applaudissements enthousiastes de la foule.

M. Ed. Colonne a débuté, le dimanche 25 novembre, par l'exécution de *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique dont la belle Henriette Smithson inspira, en 1829, les premières ébauches, mais qui ne fut terminée qu'en 1838 et dédiée à Nicolo Paganini. Hector Berlioz, dans ses *Mémoires*, si pleins d'intérêt, mais souvent sujets à caution, s'est bien défendu d'avoir prononcé, après la représentation de *Roméo et Juliette*, de Shakespeare à l'Odéon, (avec Henriette Smithson dans le rôle de Juliette), la phrase suivante : « Cette femme, je l'épouserai, et sur ce drame j'écrirai ma plus vaste symphonie. » M. E. Hippeau, dans son beau livre sur Berlioz, a prouvé par des citations tirées de divers documents et, notamment, d'une lettre même du compositeur adressée en 1829 à Humbert Ferrand, que les

paroles relatées ci-dessus ont dû être prononcées par Berlioz, et qu'en tout cas, les premières tentatives de composition remontent bien à l'année 1829. On sait également que, s'il termina en 1838 *Roméo et Juliette* et la dédia à Paganini, ce fut pour témoigner toute sa reconnaissance au grand virtuose qui, après avoir entendu au Conservatoire, le 16 décembre 1838, la symphonie d'*Harold en Italie*, fut si enthousiasmé qu'il lui fit remettre une somme de vingt mille francs.

Nous serions tenté d'adresser un léger reproche à M. Ed. Colonne. Pourquoi, sur le programme, donner à *Roméo et Juliette* le titre de *drame lyrique*, alors que l'auteur lui-même a eu le soin de désigner l'œuvre, et cela très justement, sous le nom de *Symphonie dramatique?* Les *Nibelungen*, *Tristan et Iseult*, *Parsifal*..... voilà les véritables drames lyriques! *Harold en Italie*, *Roméo et Juliette*, la *Damnation de Faust*..... sont, au contraire, des légendes ou symphonies dramatiques avec soli et chœurs, écrites non pour la scène, mais pour le concert. Berlioz a, du reste, expliqué, dans les lignes placées en tête du livret (1839) et de la grande partition, le but qu'il a poursuivi. Nous croyons devoir en donner le paragraphe final : « Si, dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les *a parte* de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir. C'est d'abord (et ce motif seul suffirait à la justification de l'auteur) parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression. C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas. »

Qui ne connaît les belles pages de cette œuvre! L'introduction orchestrale dans laquelle les altos, violoncelles et violons dessinent successivement un motif plein d'agitation, donnant l'impression du tumulte et du combat entre les Capulets et les Montaigus, l'intervention du prince confiée aux cuivres, puis le retour du premier motif s'éteignant insensiblement, — l'émouvant *Prologue*, où les voix entrent à l'unisson et qui a dû inspirer à Gounod la belle page initiale de son opéra, les *Strophes* pour contralto avec accompagnement des harpes, et la jolie phrase de violoncelle au deuxième couplet, fort bien dites par Mme Auguez de Montalant, — hommage rendu par Berlioz au génie de Shakespeare, — et enfin le fin et original *scherzo* de la *Reine Mab*, que M. Engel a bien détaillé.

On a tout dit sur ces merveilleux morceaux d'orchestre de la première partie, dépeignant la tristesse de Roméo, la fête chez Capulet, la Nuit sereine avec les voix des Capulets se faisant entendre au loin, la scène d'amour, puis la reine Mab ou la Fée des songes. On pourrait s'arrêter, en dehors des pages souvent signalées, sur le chant du hautbois, fort bien soupiré par M. Longy, sur de curieux effets de basson qui laissent entrevoir l'étude qu'en a faite Vincent d'Indy, le mouvement descendant et persistant des contrebasses et des violoncelles. Tout en admirant les caressantes et troublantes harmonies de la Nuit sereine et de la scène d'amour, il serait peut-être permis de regretter que Berlioz leur ait donné un peu trop de développement. Mais cette scène d'amour n'en est pas moins, comme l'exprime si bien M. Ad. Jullien dans son bel ouvrage sur Berlioz, « une création unique dans l'art musical, par l'intensité, le rayonnement de l'expression orchestrale, par la transfiguration de simples instruments, qui semblent avoir une âme, une voix, et s'animer presque au souffle de Berlioz ».

La seconde et dernière partie est non moins belle. Le convoi funèbre de Juliette, dans lequel les chœurs psalmodient sur la note *mi* ces mots : « Jetez des fleurs », alors que l'orchestre exhale un chant éploré, la superbe entrée du chœur dans la scène du cimetière, l'intervention magistrale du père Laurence, qu'a fait valoir la belle diction de M. Fournets, et, enfin, le serment de réconciliation, sont une magnifique péroraison à une œuvre qui est peut-être, avec la *Damnation de Faust*, la plus puissante et la plus géniale création d'Hector Berlioz. Le public du Châtelet lui a fait un accueil des plus chaleureux.

HUGUES IMBERT.



CONCERTS-LAMOUREUX

La conduite de M. Lamoureux à l'égard des compositeurs français nous semble de plus en plus étrange, de plus en plus énigmatique.

Pêche-t-il par ignorance? Est-ce chez lui inconscience absolue? Ou bien cherche-t-il à jeter la défaveur sur la musique de notre pays et à la sacrifier au profit exclusif des œuvres étrangères?

Nous ne savions vraiment pas à laquelle de ces trois hypothèses nous arrêter, en assistant, dimanche dernier, à l'exécution d'une œuvre qui figurait sur le programme entre une ouverture de Gluck et un concerto de Beethoven. Il s'agit de la scène d'*Horace* que M. Camille Saint-Saëns écrivit, il y a une quarantaine d'années, sur le texte même de Corneille. C'est un péché de jeunesse, soit; on pardonne tout à la jeunesse, même la profanation des œuvres de génie. Mais les reproches violents qui furent adressés à M. Massenet pour avoir, dans son opéra du *Cid*, mis en musique quelques vers du grand auteur tragique, auraient dû servir de leçon à M. Saint-Saëns et l'engager à enfouir d'une façon définitive, au fond de ses tiroirs, cette méchante partitionnette. Et puis, est-il donc indispensable, quand on a écrit la symphonie en *ut* mineur, de faire savoir au public qu'on a été capable, jadis, de pasticher le style de Meyerbeer? M. Lamoureux n'a d'ailleurs point fait violence à l'auteur, comme on aurait pu le croire, pour obtenir de lui qu'il exhumât cette composition, puisque tout récemment M. Saint-Saëns transposait pour mezzo-soprano la partie de Camille, dans le but de la faire interpréter par Mme Héglon au concert du Cirque d'Eté. Mais une partie du public se refusant à jouer le rôle de dupe, a manifesté d'une façon très nette, quoique peut-être un peu brutale, son mécontentement bien légitime, car des sifflets ou tout au moins des *chut* très significatifs se sont fait entendre à la fin du morceau. Quant aux interprètes, Mme Héglon et M. Noté, ils ont fait de louables efforts pour donner un peu de relief à cette musique vieillotte, plate et prétentieuse. Voilà donc, sans aucun doute, la scène d'*Horace* définitivement enterrée. Que M. Lamoureux profite de cette mésaventure, et qu'il répare sa bévue en nous donnant le plus tôt possible une œuvre de Saint-Saëns... dernière manière, et nous continuerons, comme par le passé, à *couvrir de fleurs* l'illustre compositeur (1).

C'est par une bonne exécution de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* que la séance musicale a commencé. On souhaiterait entendre plus souvent dans nos concerts quelques pages importantes de Gluck, puisqu'il nous faut renoncer à l'espoir de voir jamais représenter sur la scène de l'Opéra une œuvre entière de celui qui personnifie la révolution musicale du siècle dernier.

M. Hugo Heermann, grand ami de Brahms, dont la réputation est universelle en Allemagne, et qui dirige, à Francfort, le remarquable quatuor qui porte son nom a interprété d'une façon merveilleuse le concerto pour violon de Beethoven. Cet artiste n'est point un virtuose, au sens que nous attachons à ce mot, car il joue sans pose, sans contorsions, sans grands gestes; et son style sévère, d'une pureté remarquable, est exempt de cette mièvrerie que nous prisons tant, que certains considèrent même comme la caractéristique du talent. Il n'est pas atteint non plus de cette détestable manie des nuances, si fort en honneur chez nous, et grâce à laquelle la plupart de nos artistes, chanteurs ou instrumentistes, arrivent à dénaturer les œuvres qu'ils interprètent, en cherchant à découvrir dans chaque mesure, dans chaque note même, une intention particulière de l'auteur; ce qui faisait dire à un personnage qui occupe une très haute position au Conservatoire de Paris : « Quel ministre nous donnera donc un professeur d'*anti-nuances!* » M. Hugo Heermann s'est imposé au public par l'excellence de sa méthode et l'a bientôt charmé par la finesse et la sûreté de son jeu. Aussi son succès a-t-il été complet.

Nous voudrions pouvoir en dire autant des interprètes du premier tableau de l'*Or du Rhin*. C'est, bien au contraire, un échec qu'il nous faut enregistrer, échec pour les artistes du chant, pour les musiciens de l'orchestre et pour le chef lui-même, M. Lamoureux; enfin échec pour tous, excepté cependant pour Mme Héglon, qui jusqu'au bout a su tenir son rôle avec beaucoup de vaillance et de talent, et sans laquelle nous aurions assisté à une déroute complète. Après une pareille audition, il est bien difficile d'avoir une idée exacte des beautés que renferment ces pages pleines de lumière, de couleur et de vie, dans lesquelles Wagner a rendu avec une vérité saisissante et un charme merveilleux le calme qui règne au fond des eaux, le doux bercement des vagues, les joyeux ébats des filles du Rhin, préposées à la garde du trésor dont l'éclat fascine le regard d'Alberich, la rage impuissante de ce dernier, objet de la raillerie des coquettes ondines, puis la victoire du Nibelung qui finit par s'emparer de l'éblouissant et précieux métal.

(1) Voir la lettre de M. Saint-Saëns (*Écho de Paris*, 25 novembre 1894).

Seule, avons-nous dit, Mme Héglon (Flosshilde) s'est montrée à la hauteur de sa tâche. Quant à ses compagnes, Mmes Tarquini d'Or (Welgunde) et Le Roux-Corso (Woglinde), la dernière surtout, elles ont été d'une médiocrité désespérante. Après un pareil essai, elles doivent renoncer bien vite et pour toujours à interpréter la musique de Wagner. M. Noté est très capable de chanter Alberich, mais il avait eu le grand tort de ne pas étudier suffisamment son rôle.

De son côté, l'orchestre n'a pas donné ce qu'on était en droit d'attendre de lui; nous n'étions pas, en effet, habitué de sa part à autant d'incertitude et d'indécision. Partout on sentait l'hésitation, aussi bien chez le chef que parmi les musiciens.

M. Lamoureux a donc à prendre une revanche, car, il nous faut bien l'avouer, depuis des années que nous suivons ses concerts, nous n'avions jamais assisté à une aussi pitoyable exécution. Ernest Thomas.

Nous avons assisté, le 24 novembre, à un concert donné par la Société chorale l'Euterpe, dans la salle de l'Union chrétienne, rue de Trévise. L'auditoire, fort nombreux, a écouté avec une attention mêlée d'un respect religieux, la cantate de Bach, *Actus tragicus*, dont l'interprétation mérite tous les éloges. Signalons parmi les solistes M. Drouville, à qui était confiée la partie de ténor.

Venait ensuite l'épithalame de *Gwendoline*, dont le style moderne faisait un piquant contraste avec l'œuvre précédente. Pour répondre au désir du public, on a redit une bonne partie de cette belle page du pauvre Chabrier.

Une jeune violoncelliste de talent, Mlle Marguerite Chaigneau, s'est fait applaudir en exécutant le *Cygne*, de Saint-Saëns; elle a été moins heureuse dans la *Tarentelle*, de Popper.

Un chœur de Gounod, *Près du fleuve étranger*, admirablement écrit pour les masses chorales, terminait cette charmante soirée musicale. E. Th.

Il est question de reprendre cette année, à l'Opéra-Comique, un grand ouvrage de M. Saint-Saëns, mais la direction hésite entre *Proserpine* et la *Timbale d'argent*.

La *Timbale d'argent*, qui fut représentée pour la première fois le 22 février 1877 sur le Théâtre national lyrique (Gaîté), et qui eut un très vif succès à Bruxelles, est un opéra fantastique en quatre actes de MM. Barbier et Carré.

Proserpine fut jouée dix ans plus tard, en 1887, sur le théâtre de l'Opéra-Comique. Elle a subi quelques remaniements et va être donnée sous sa nouvelle forme au théâtre du Capitole de Toulouse.



Nous avons annoncé que le *Tannhæuser* serait donné en avril prochain à l'Opéra de Paris à la place de *Tristan et Iseult*. Le *Journal des Débats* donne la distribution suivante de l'œuvre : MM. Van Dyck (Tannhæuser), Renaud (Wolfram), Delmas (le Landgrave); Mme Caron (Elisabeth), et Bréval (Vénus).



Les chanteurs de Saint-Gervais exécuteront, le lundi 3 décembre, à Saint Gervais, à dix heures, la célèbre *Messe du Pape Marcel* de Palestrina, et divers motets.

Une quête sera faite au bénéfice de la *Schola cantorum*, société fondée par MM. Guilmant, prince de Polignac, Bourgault-Ducoudray, Vincent d'Indy, de Boisjoslin, Ch. Bordes, etc., pour la restauration du chant grégorien et de la musique palestrinienne dans les églises.



BRUXELLES

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE

La Navarraise, épisode lyrique en 2 actes, poème de Jules Claretie et Henri Caïn, musique de Jules Massenet (1).

La *Navarraise* est une *Cavalleria rusticana* dont l'action se passe en Biscaye, sans que la musique en soit espagnole. Elle n'est même pas française. C'est du sous-Mascagni.

Comment un musicien de talent comme M. Massenet a-t-il pu en arriver là ? Les lauriers glanés par le jeune maestro dans la plupart des capitales européennes — et même d'outre-mer — portaient-ils ombrage à sa gloire ? A-t-il voulu donner une preuve de plus de son étonnante facilité à... s'assimiler la manière des autres? Ou plutôt le succès, très lucratif, du compositeur italien ne lui a-t-il pas fait croire qu'il y avait, dans ce genre nouveau, — un très mauvais genre, — une veine « productive » à exploiter? De toutes ces hypothèses, c'est — hélas ! — la dernière qui paraît la plus vraisemblable. Elle ne saurait suffire à excuser

(1) Représenté pour la première fois en juin 1894 sur le théâtre de Covent Garden, à Londres.

la peu artistique tentative du compositeur français. Et quelle que soit la valeur relative des deux opéras dont le parallèle s'établit fatalement, M. Mascagni aura, en tous cas, sur son concurrent, l'avantage d'avoir été le premier en date, et surtout celui d'avoir écrit son œuvre en toute sincérité, suivant son propre tempérament : ce n'est pas lui qu'on accusera d'imitation, de plagiat !

Le sujet de la *Navarraise* a été tiré par M. Caïn d'une nouvelle de Jules Claretie, la *Cigarette*, ayant pour cadre un épisode de la guerre carliste. Le voici en deux mots : la Navarraise, une bohémienne sans nom, sans famille, aime éperdument un soldat de l'armée libérale et en est aimé. Mais le père du soldat, pour faire obstacle à ces amours, déclare qu'il n'acceptera la jeune fille pour bru que le jour où elle lui apportera comme dot une somme de 2,000 douros ! La pauvre fille va se retirer, lorsqu'elle entend le général espagnol, dont les troupes viennent d'essuyer un échec de la part des carlistes, promettre une fortune à celui qui tuerait leur chef. La Navarraise, inspirée par l'amour, n'hésite pas à tuer le général carliste. Elle touche la récompense promise, — les 2,000 douros de sa dot. Araquil, le jeune soldat, qu'on ramène mortellement blessé, la voyant en possession de cet argent, croit à son déshonneur ; mais bientôt la nouvelle de la mort du chef carliste lui fait deviner la vérité. Il meurt en maudissant la criminelle, qui, folle de douleur, se précipite sur le cadavre du bien-aimé.

Les points de contact entre les deux œuvres que nous rapprochons plus haut sont nombreux et frappants ; ils existent à la fois dans la manière dont le livret et la partie musicale ont été traités.

Des deux côtés, un fait divers sombre et brutal, tout imprégné de la fougue des caractères méridionaux ; une action peu complexe, découpée en une série de scènes à arêtes vives, se succédant en oppositions violentes et voulues, mettant les passions brusquement aux prises, ne faisant qu'esquisser les personnages en traits rapides, sans analyser leur état d'âme, et ne nous montrant de celui-ci que les manifestations matérielles, tout extérieures. En un mot, une suite de tableaux animés, traités à l'emporte-pièce, et impressionnant plus les sens que l'esprit : du mélodrame-express, plus ou moins mis en musique.

Détail piquant : les deux œuvres ont absolument la même coupe ; et, dans la *Navarraise* comme dans *Cavalleria*, l'action est un moment interrompue pour faire place à un intermède musical qui s'exécute le rideau levé, et que motive ici le repos des soldats, accompagné par une page symphonique en forme de *nocturne*, d'un dessin bien banal ; malgré l'intérêt d'une instrumentation d'ailleurs assez alambiquée et prétentieuse, nous ne serions pas loin de lui préférer le coupable intermède de Mascagni ; pour les spectateurs auxquels s'adressent ces sortes de morceaux, il ne saurait y avoir d'hésitation, et M. Massenet doit être, à leurs yeux, piteusement battu.

Sur le poème, en somme brutal et certes de moins de couleur que celui de *Cavalleria*, dont nous avons donné l'analyse, M. Massenet a composé une musique qui n'ajoute pas grand' chose aux impressions essentiellement nerveuses que ces scènes tragiques sont appelées à produire. La grosse caisse y joue le rôle essentiel ; elle intervient fréquemment pour corser de coups de canon la fusillade, très nourrie, qui se tire dans la coulisse. On sait, d'ailleurs, si M. Massenet affectionne cet instrument de percussion. Au moins, cette fois, l'emploie-t-il à propos ; — pas toujours, toutefois, car il lui sert encore à marquer, selon son habitude, l'apogée des situations pathétiques, ce qui déroute ici parfois le spectateur, qui croit tout d'abord à l'intervention de l'artillerie, cependant inactive. En somme, le compositeur a compris son rôle d'une façon fort modeste, et la musique de la *Navarraise*, la vraie, celle où l'on trouve autre chose que des formules, tiendrait en quelques pages. Aussi, et ceci caractérise nettement l'impression que laisse cette production bizarre, les spectateurs de la première représentation, profondément secoués par les horreurs du drame et le tragique de sa principale interprète, semblaient avoir oublié qu'ils venaient d'assister à l'audition d'une œuvre lyrique.

Les rares pages où M. Massenet se soit mis en peine d'écrire une musique quelque peu personnelle sont d'une banalité déconcertante ; chose étrange et dont on cherche en vain le pourquoi, il semble s'y être efforcé d'imiter les formes italiennes de son émule Mascagni. Tel est, par exemple, le *leitmotiv* — la partition n'en est pas riche et ils sont eux-mêmes des plus pauvres — par lequel débute l'œuvre et qui paraît caractériser la lutte entre l'armée libérale et les troupes carlistes ; il y a là des répétitions de notes avec accents qui sont un des moyens à effets chers au jeune compositeur italien. Encore une fois, qu'a donc voulu prouver M. Massenet ?

Si la valeur musicale de sa tâche est à peu près nulle, le compositeur s'est du moins mon-

tré homme de théâtre, et il a eu l'adresse, précieuse dans une œuvre comme celle-ci, de ne jamais arrêter l'action par le désir de développements musicaux excessifs — ce qui ne l'excuse pas, d'ailleurs, d'y avoir mis si peu de vraie et d'intéressante musique.

On peut affirmer que la partition de M. Massenet ne compte pour rien dans le succès qu'a obtenu la *Navarraise* au théâtre de la Monnaie, et le compositeur n'y a certes pas trouvé sa revanche de l'insuccès du *Portrait de Manon*. Par contre, nos directeurs lui ont fourni une éclatante réparation de ce même insuccès, dont ils étaient un peu responsables, en donnant pour principale interprète à son œuvre une artiste d'un tempérament qui paraît surtout parfaitement adéquat au caractère de l'héroïne qu'elle avait à personnifier; on la dit cependant préparée à aborder avec autant de bonheur des rôles d'une allure plus « classique », la *Vestale* par exemple, qu'il est dans ses vœux de pouvoir interpréter sur la scène de la Monnaie. Si Mlle Leblanc a incarné le rôle d'Anita avec une passion, une vigueur de sentiment extraordinaires, elle n'a peut être pas recherché dans son interprétation la variété de nuances qui aurait accentué encore l'effet des passages pathétiques du rôle; elle s'est ainsi vue amenée à dépasser parfois la mesure, et de même que plastiquement elle a eu des attitudes aux lignes trop constamment tourmentées et brisées, elle n'a pas suffisamment mis à profit les moments où une diction simple et reposante eût été en situation. Elle a, en un mot, trop perdu de vue la loi des contrastes.

M. Bonnard, qui, sous cet irrésistible exemple, s'est laissé parfois entraîner à des éclats de voix qui nuisaient à la qualité du timbre, a bien composé le rôle du soldat Araquil. M. Seguin, parfait d'allure et de tenue dans le général Garrido, MM. Journet (Remigio), Isouard (Ramon) et Gilibert (Bustamente) complètent une très bonne exécution d'ensemble. La mise en scène, encadrée d'un des décors les plus réussis et les plus pittoresques qu'aient brossés MM. Devis et Lynen, est réglée avec un souci de réalisme, avec un art de composition qui ne laissent aucun doute sur la part active qu'y a prise l'un des auteurs, M. Caïn. Voilà une excellente leçon pour nos régisseurs ordinaires, — très ordinaires; espérons qu'elle leur profitera. J. Br.

⚜

Profonde a été l'impression produite par Joachim à la matinée organisée par la maison Breitkopf et Hærtel, dimanche dernier. Il a joué la belle sonate en *sol* de Brahms avec une noblesse incomparable de sentiment et une simplicité qui avait je ne sais quel charme doux et pénétrant. Le plus souvent, on interprète Brahms en violence, les particularités de sa technique pianistique font qu'on le joue d'une façon tourmentée, et, par là, sa musique paraît souvent pénible ou cherchée. Quand on le possédera mieux, on reviendra de ces erreurs d'interprétation. Brahms est un vrai lyrique, un poète de l'intimité et des rêveries intérieures, profond souvent, exubérant quelquefois, mais dont les accents passionnés ont une expression contenue qui fut l'éclat. Joachim — d'ailleurs, admirablement secondé par M. Pauer — a joué de la sorte toute la sonate, dans un mouvement relativement lent, avec une expression tout intime, sans nuances fortement marquées, mais avec une exquise et profonde tendresse d'accent. Ç'a été une inoubliable jouissance d'art. L'illustre maître a joué ensuite des fragments de Spohr, quelques-unes des danses hongroises de Brahms et la suite en *mi* de Bach, avec cette ampleur et cette pureté de style qui lui sont personnelles. Mais la sonate de Brahms est, malgré tout, demeurée la chose parfaite, absolue de cette audition.

Le pianiste, M. Max Pauer, n'a point paru impressionner extraordinairement l'auditoire. C'est un artiste de talent, un virtuose du clavier doublé d'un excellent musicien; mais la sonate de Weber, qui eût été à sa place dans un récital de piano, ne lui a pas été favorable ici : il a pu y faire valoir des qualités assez exceptionnelles, un joli son, une égalité remarquable de doigté, un perlé plein de finesse et de légèreté, mais l'œuvre ne prêtait pas, et la personnalité du pianiste n'a pu s'y marquer.

Entre les diverses pièces instrumentales jouées par Joachim et M. Pauer, Mlle Milcamps a roucoulé agréablement l'arioso du *Quentin Durward* de Gevaert, des mélodies de Van Dam et la *Sérénade inutile* de Brahms, dite beaucoup trop vite. La voix de Mlle Milcamps a de très jolies qualités; elle a de la distinction, mais la diction est souvent affectée.

La veille, en la même salle, avait eu lieu la deuxième des séances organisées par la maison Schott. On devait y entendre le trio des dames hollandaises. Au dernier moment, ce trio a fait défaut. Le jeune violoniste Ten Have l'a remplacé, avec talent d'ailleurs. Mais le principal attrait de la soirée était Mlle Kleeberg. La gracieuse artiste nous est revenue sans nous faire éprouver des impressions nouvelles. Son joli toucher, la clarté de son jeu, la vivacité aimable de son interprétation n'ont pu donner le change sur la valeur de son exécution de la sonate 109 de Beethoven, le morceau capital du programme. Involontairement, la mémoire

se reportait sur Rubinstein, qui, dans cette même salle, il y a quelques années, interprétait, comme seul il le pouvait, cette œuvre d'un sentiment si poétique. J'ai bien peur qu'avec lui le piano même ne soit mort. Il n'y a personne qui puisse lui être comparé aujourd'hui. Nous avons d'excellents, de remarquables virtuoses, qui jouent très bien du piano. Lui il jouait Beethoven, Schumann, Chopin. Et voilà justement ce qui nous manque, l'artiste capable de se faire oublier lui-même et de donner l'impression toute pure de l'œuvre par la supériorité de son interprétation.

Mais je n'ai garde de vouloir ensevelir Mlle Kleeberg sous de si grands souvenirs. Son aimable talent peut nous donner d'autres impressions, et cela suffit. Dans les petites pièces de genre, même celles d'un goût douteux, la grâce a les séductions de son jeu justifient les succès qu'elle obtient et qui ne lui ont pas fait défaut, cette fois, dans les *Poèmes sylvestres* de Dubois et la *Valse* de Moskowski.

M. K.

⚜

Mardi, réouverture de la saison musicale du Cercle artistique et littéraire. Conférence de M. de Wyzewa sur Smetana, le maître tchèque, et exécution du quatuor de celui-ci : *Aus meinem Leben* (De ma vie).

La conférence a paru un peu superficielle. Le sujet était cependant des plus intéressants. Smetana est une figure digne d'être étudiée de près. Ses débuts quelconques dans la musique de salon, ses hésitations entre le wagnérisme et l'école classique allemande, l'irrésistible attirance que finalement exerça sur lui la mélodie populaire du pays natal, le rôle qu'il joua dès son retour à Prague, où il devint le centre et l'âme du mouvement de régénération artistique et littéraire du peuple tchèque, tout cela, indépendamment des notes proprement biographiques, eût fourni ample matière à une causerie instructive et révélatrice. M. de Wyzewa a passé à côté du sujet. Il nous a parlé abondamment de Beethoven, qui n'a rien à voir avec Smetana, si ce n'est que le maître tchèque fut atteint de surdité comme le maître de Bonn ; et ces considérations, inspirées d'un amateurisme dont peuvent s'accommoder la critique musicale à la *Revue des Deux Mondes* et la causerie dans les salons de Paris, ont paru bien minces au public musical du Cercle artistique.

Cette conférence de carême a été suivie d'une exécution très inégale du quatuor *Aus meinem Leben*. Il n'avait été ni suffisamment étudié, ni suffisamment pénétré dans son essence par les exécutants, MM. Colyns, Fiévez, Enderlé et Jacobs.

On n'en a pas moins deviné qu'il y avait dans cette œuvre de belles pages, d'une inspiration poétique véritable et de sonorité captivante. Le Cercle artistique voudra certainement nous faire entendre, un jour, cette œuvre exécutée par le « quatuor de Prague » qui est en train de prendre une place tout à fait hors de pair, en Autriche et en Allemagne.

M. K.

⚜

L'audition de musique ancienne donnée par l'Octuor vocal, mardi dernier, a été fort intéressante et elle a obtenu un joli succès. Si l'Octuor n'a pas atteint encore à la perfection de l'*A Capella Koor* d'Amsterdam, il est en bonne voie, et sous la direction de son nouveau chef, M. Léon Soubre, il ne tardera pas à acquérir l'homogénéité et le fondu qui sont si nécessaires dans toute musique d'ensemble. Le programme de cette intéressante soirée réunissait un choix intelligent d'œuvres curieuses, d'origine et de caractère variés ; la mieux venue, la plus captivante, était un *Christe eleison* de Benevoli (XVIIe siècle), d'inspiration sereine. Dans les chansons flamandes, harmonisées par M. Florent Van Duyse, on a goûté le charme gracieux du *Chant de mai*, et l'allure désolée, la ligne mélancolique de *Cruelle Islande;* grand succès aussi pour le joli caquetage de la *Chanson napolitaine,* la tendresse pénétrante d'une chanson d'amour de Mauduit (1557-1627, transcription de M. Béon) et le babil animé de la *Chanson du Gril,* de Ronsard, mise en musique par N. de la Grotte (XVIe) et harmonisée par M. Soubre.

Avec ces chants anciens ont alterné des pièces de musique instrumentale pour clavecin (M. Gustave Kefer) et Viole d'amour (M. Agniez), M. Kefer a joué notamment, sur un clavecin de la maison Erard, le concerto en *ré* mineur de Bach. M. Agniez des fragments des sonates de Locatelli et Corelli. Malheureusement, le programme était trop chargé. Il faut de la mesure en tout, — particulièrement en matière de musique ancienne.

⚜

Le conseil communal vient par décision en comité secret, de renouveler pour trois ans la concession du théâtre de la Monnaie à MM. Stoumon et Calabresi.

Cette décision a fait la plus pénible impression dans les cercles artistiques de la capitale.

⚜

Les conférences de M. Léopold Wallner, dans les salons de Mlle Desmedt, sur la littérature du piano, reprendront le 12 décembre.



CORRESPONDANCES

ANVERS. — Pleine réussite pour la première séance de musique de chambre, organisée par la Kwartet-Kapel dans la petite salle de l'Harmonie. Non seulement cette jeune association s'est attiré bien des sympathies, mais encore la présence au piano de M. Max Pauer offrait un attrait sérieux. L'excellent artiste, si fêté en Allemagne, s'est immédiatement imposé à nous comme une nature d'élite, M. Pauer se joue des difficultés ; et, pourtant, loin de nous éblouir

par sa merveilleuse technique, il nous transmet d'une façon pénétrante les intentions du compositeur. En un mot, on oublie l'exécutant en écoutant l'œuvre, ce qui est le but vers lequel doit aspirer tout véritable artiste. Sachons gré à M. Pauer de nous avoir fait connaître la suite de Edm. Schutt, une œuvre de valeur dont les différentes parties ont leur cachet particulier, bien distinct. M. Pauer a été bien secondé par M. Edm. De Herdt dans l'interprétation de cette œuvre originale. Dans l'exécution des soli, andante de Beethoven et étude *les Vagues* de Moskowski, M. Pauer s'est révélé virtuose de tout premier ordre. Aussi le public a-t-il salué l'artiste par des applaudissements prolongés. Le joli quatuor de Rheinberger terminait cette belle séance. L'exécution en a été irréprochable.

M. Jos. Marien annonce pour lundi, 3 décembre, sa deuxième séance de musique de chambre avec le concours de Mlle Levering et de M. Eibenschütz, qui, ainsi que M. Pauer, est professeur au Conservatoire de Cologne.

M. Gustave Walther, un jeune violoniste qui se distingua aux derniers concours du Conservatoire royal de Bruxelles, vient de donner une soirée musicale à l'Harmonie. La *Chaconne* de Bach et la *Tarentelle* de Wieniawski ont été fort bien rendues par le jeune artiste, qui paraît exceptionlement bien doué. Nous regrettons de ne pouvoir en dire autant de son partenaire, Mlle J. Van Dael. L'inexpérience de cette jeune pianiste s'est fait jour d'une façon flagrante et il est à regretter que les morceaux d'ensemble tels que la sonate en *fa* de Beethoven, pour ne pas parler de l'accompagnement de la *Tarentelle* de Wieniawski, aient eu à en souffrir.

Au Théâtre lyrique flamand on répète activement *Fidelio*. En attendant cette intéressante première, *Bergliot* de Grieg et les opéras *le Czar et le Charpentier* et *Une Nuit à Grenade* obtiennent encore un joli succès.

On annonce pour le 9 décembre un nouveau concert spirituel au temple évangélique allemand, avec le concours de Mme Soetens-Flament, M. J. Callaerts, organiste, et M. J. Seghers, violoncelliste. A. W.

P.-S. — Jeudi, au Grand-Théâtre, reprise du *Prophète*, avec Mlle Julia Decré dans le rôle de Fidès. Mlle Decré a obtenu un éclatant succès.



GAND. — Par une audition de la section chorale, le Cercle artistique et littéraire a repris, lundi dernier, la série de ses concerts d'hiver. Au programme, Grieg, Max Bruch et surtout Gluck et Schumann, chœur et air d'*Alceste*, fragments de le *Paradis et la Péri*, soli par Mme Soetens-Flament et M. Demest. L'interprétation fut plus que satisfaisante de ces pages si éminemment caractéristiques, l'une montrant le Gluck savant peintre de l'âme humaine, l'autre révélant le parfait lyrique Schumann, celui des musiciens contemporains dont la mélodie rappelle le plus celle de Wagner, — Berlioz faisant songer aux opulences polyphoniques du maître de Bayreuth. Ajoutez à cela le superbe contralto de Mme Soetens-Flament et l'irréprochable diction de M. Demest. Un mot de reproche pourtant à ce dernier, qui a trouvé bon de dire deux romances assez vulgaires, ces morceaux de salon, parfaitement convenables à bercer la digestion de tels Prud'hommes. Quelques éloges aussi aux anonymes solistes de la section chorale. En somme, une vraie soirée artistique, dont l'honneur revient surtout à M. Nevejans, directeur, et à Mme Dutry-Bruneel, la dévouée présidente de la section.

Au Grand-Théâtre, les heureux débuts de Mme Olivier, une apparition de Mme Bouland, l'excellente chanteuse d'opérettes, artiste aimée du public gantois, et la reprise de *Samson et Dalila*. L'œuvre de l'habile maître français semble avoir quelque difficulté à conquérir les suffrages des habitués de notre théâtre. Lesdits habitués ont tort. Peut-être le motif de leur indifférence est-il celui-ci : le bel opéra de M. Saint-Saëns ne leur ayant été joué que deux ou trois fois, et n'ayant pas encore été ressassé, ces Messieurs sont déconcertés. Ils ne peuvent aller au théâtre pour juger seulement si tel ténor ou telle contralto lance telle note, chante tel air de la même façon que tels artistes autrefois fêtés. Est-ce là, me dira-t-on, tout ce qui pousse les Gantois au théâtre ? La plupart au moins, j'en ai peur. Pour la grande majorité, mettons, si l'on préfère, pour le *grrrand public*, une œuvre est d'autant plus belle et plus goûtée qu'elle dérange moins les habitudes... O progrès de l'esthétique !

Je rends justice au directeur M. Martini, qui sait varier ses spectacles, et faire travailler les fort bons artistes composant sa troupe. Il vient de donner *Samson et Dalila* et déjà *Lohengrin* est à l'étude. Au Grand Théâtre de Gand, Wagner n'est pas encore tout à fait oublié ! L. D. B.



GENÈVE. — La première séance d'inauguration de la nouvelle salle de concert Victoria Hall, due à la munificence de sir Daniel Barton, consul d'Angleterre, a eu lieu, avec le plus vif éclat, le mercredi 28 novembre. Dans cette séance, a été exécutée, pour la première fois, sous la direction du compositeur, une *Symphonie* pour orgue et orchestre de M. Ch.-M. Widor. Quelques lignes sur cette symphonie permettront au lecteur de s'en rendre compte.

Dès le début, introduction en *mi* mineur, se présente un large thème imposé par les cors, puis repris, *fortissimo*, après quelques modulations, par les cuivres. Un allegro nerveux et agité (6/8) survient brusquement dont le deuxième thème est exposé par l'orgue seul, choral *pianissimo* (3/4). L'andante en *ré* bémol se lie à l'allegro par un court prélude d'orgue. Puis, le quatuor, à l'unisson, reprend le choral de l'allegro, qui est savamment développé. Le scherzo en *mi* mineur à 6/8,

très mouvementé, dérive du premier thème orchestral de l'allegro, à l'exception de l'épisode original de la partie médiane, qui tient lieu de *trio*. Un *crescendo* chromatique lie le scherzo au finale (3/4), qui débute par le choral de l'orgue, exposé dans l'allegro, répondant aux thèmes de l'introduction. Sauf un nouveau thème rythmique qui servira de contresujet dans l'ensemble final, tout ce dernier morceau est construit sur les thèmes déjà entendus. Puis, comme conclusion, après quelques mesures à 2/4, une préparation, et, enfin, l'explosion en *mi* majeur : le choral de l'orgue est repris par tous les cuivres à l'unisson; le quatuor est aux prises avec le thème rythmique du finale en contresujet, l'orgue seul, dans toute sa puissance, soutenant le choc de l'orchestre, remplissant l'harmonie, ses pédales se mêlant aux grandes basses de l'orchestre dans un *continuo* non interrompu jusqu'au point d'orgue final.

Les habitants de Genève, qui s'étaient présentés en foule au Victoria Hall, ont fait un accueil des plus chaleureux à l'œuvre de M Ch. Widor. L'orchestre a été au-dessus de tout éloge.



LILLE. — GRAND-THÉATRE — Après *Samson et Dalila, Phryné !* Après le drame lyrique aux grandes lignes sévères, le pimpant opéra-comique, — j'allais dire l'opérette ! Le contraste ne laisse pas d'être piquant entre ces deux ouvrages, d'un caractère si différent, du même compositeur.

Le mot d'opérette est peut-être irrévérencieux, appliqué à une œuvre de M. Camille Saint-Saëns; mais s'il vient naturellement au bout de la plume, c'est qu'on est tout d'abord un peu désorienté par les apparentes allures d'opéra-bouffe qui singularisent certaines parties de cette curieuse partition Heureusement, on est bien vite reconquis par la maîtrise avec laquelle elle est écrite, et on ne tarde pas à reconnaître que si l'auteur n'a voulu que s'amuser en poussant une pointe fantaisiste dans l'antiquité grecque, il n'a pu s'empêcher d'y rester le merveilleux harmoniste et le musicien érudit que nous connaissons.

En réalité, *Phryné* est bien un opéra-comique, avec airs, duos, couplets. chœurs, finales etc C'est frais et surtout spirituel, plutôt que vraiment gai. C'est une œuvre conçue dans le style des opéras comiques du siècle dernier, mais écrite avec tous les raffinements de l'orchestration moderne, et, qui malgré les allures volotairement rétrogrades, n'en est pas moins singulièrement avancée du côté de la comédie lyrique, tant par l'art avec lequel les scènes sont filées que par la consistance du fond symphonique sur lequel évoluent les personnages

Faut-il voir dans cette partitionnette, que l'on sent très voulue, malgré son apparente simplicité, la manifestation d'un art nouveau, ou bien, tout bonnement, le délassement d'un maître qui, sous une forme originale, a voulu nous faire admirer, une fois de plus, l'incomparable souplesse de son beau talent? Je n'en sais rien; mais ce que je sais, c'est que *Phryné* est une œuvre très originale, fort curieuse à examiner de près, d'une extrême élégance, d'une délicatesse de touche infiniment précieuse et rare et d'autant plus intéressante qu'elle a pour auteur le plus savant des musiciens français, le puissant et sévère compositeur de *Samson et Dalila*, du *Déluge* et de l'admirable symphonie en *ut* mineur.

L'interprétation a été, en général, assez terne. Faute de répétitions suffisantes, les artistes n'étaient pas complètement en possession de leurs rôles.

Quant à la mise en scène, elle est quelconque et sans aucun caractère artistique.

On annonce comme prochaine, la première représentation de l'*Attaque du Moulin*. E. M.

LONDRES. — M. Gabriel Fauré vient de passer quelques jours ici et d'y être l'objet, lui et ses œuvres, du plus sympathique et du plus chaleureux accueil Il a fait entendre notamment, dans l'atelier de M. Pargent, le célèbre peintre, plusieurs de ses compositions de musique de chambre et un *lieder* qui ont vivement impressionné le public hautement *select* qui assistait à cette réunion intime. M. Gabriel Fauré s'est fait entendre aussi dans un concert au Saint-James Hall, avec le violoniste Johannes Wolff, qui a joué sa sonate en *la*, qu'Ysaye nous avait déjà révélée, il y a deux ou trois ans, dans un des Popular concerts. Son quatuor en *ut* mineur (exécutants : Joh. Wolff, von Wœfelgem, L. Stern et l'auteur) a obtenu un succès du meilleur aloi, surtout parmi les musiciens, qui y ont reconnu une composition de belle facture et de noble inspiration. Mme Jeanne Remacle, enfin, a fait applaudir plusieurs morceaux du maître français, notamment sa *Lydia*, qui a plu énormément. Au même concert, Francis Thomé a fait entendre différentes pièces instrumentales et vocales de sa composition. On a particulièrement goûté les *Perles d'or* et la *Fiancée du Timballier*.

E S.

NICE. — Pendant que le Casino inaugure ses représentations d'opéra comique avec *Manon*, et que la Jetée-Promenade, avec M. Thaon pour chef d'orchestre, se dispose à remonter cette année ses concerts classiques de l'an passé, le Grand-Théâtre de Nice a rouvert ses portes jeudi dernier, 22 novembre, avec *Lohengrin*. Le choix était heureux, puisqu'il a permis de distinguer, dès le premier soir, les parties fortes et faibles de la troupe recrutée par le nouveau directeur, M. Olive Lafon, qui nous vient d'Anvers. La partie forte, ce sont les chanteurs : depuis deux ans, on n'était plus habitué à entendre à Nice un ensemble d'artistes tels que M. Bucognani, remarquable dans le rôle principal, Mme Borg (Elsa), MM. Labis (Frédéric) et Cobalet (le roi); la partie faible, c'est l'orchestre, mou, hésitant, assez mal recruté et dirigé sans énergie. La faiblesse en

était plus sensible encore pour qui avait assisté le même jour au premier concert classique de Monte-Carlo, dirigé par M. Léon Jehin. Sous un tel chef, l'orchestre du Casino a retrouvé la vigueur et le souci des nuances qu'il avait tant soit peu perdus dans les concerts de l'an dernier, et l'exécution de la symphonie en *ut* mineur (nº 8) de Beethoven, de l'ouverture du *Carnaval romain*, du *Phaëton*, de l'ouverture de *Tannhæuser* a satisfait les plus difficiles; le violoniste Casanego lui-même, d'ordinaire froid dans son jeu, a su joindre, sous une telle impulsion, à sa virtuosité incontestable un sentiment plus pénétrant dans l'exécution du concerto en *sol* mineur de Bruch.

En somme, des deux côtés, à Monte Carlo comme à Nice, premier et réel succès, qui sera suivi de bien d'autres; les amateurs de bonne musique l'espèrent du moins. L. Alekan.

PRAGUE. — Antoine Dvorak a refondu son *Dimitri*, opéra en quatre actes. Cet ouvrage était déjà terminé en 1883, mais le maître tchèque le remania presque aussitôt, sans pourtant que cette revision l'eût satisfait. Il vient de le remanier pour la troisième fois. De cette dernière version, il ressort que le compositeur a changé d'avis sur la forme de l'opéra. Son premier ouvrage dramatique était l'opéra *Wanda*. Lorsqu'il l'écrivit, Dvorak plaidait encore la cause de Richard Wagner. C'est pourquoi il donnait à son opéra la forme de *Lohengrin*. Depuis, il tourna le dos au réformateur allemand, persuadé que la musique nationale tchèque ne pourrait s'adapter aux nouvelles formes sans perdre tout son caractère. Zdenko Fibich est le seul wagnérien parmi les compositeurs tchèques, et ses ouvrages ont fait un plus grand effet que ceux de Dvorak, parce qu'ils ont à leur actif la vérité de l'expression musicale. La déclamation naturelle est, depuis Richard Wagner, une des conditions essentielles de l'opéra. Pour ne pas s'y être conformé, M. Dvorak n'a guère réussi jusqu'ici dans le genre dramatique. Il a quelque similitude, à ce point de vue, avec Antoine Rubinstein, dont les opéras souffrent presque du même défaut. Dans la dernière version de *Dimitri*, l'auteur revient à son premier point de vue sans avoir pu écarter toutes les défaillances de sa seconde manière; mais, du moins, voit-on qu'il a trouvé son chemin de Damas et qu'il revient au système wagnérien.

Dimitri vient d'être donné au Théâtre national de Prague, et l'œuvre, cette fois, a réussi. Elle a été, du reste, montée avec beaucoup de soin et exécutée avec un ensemble excellent par les artistes de la troupe. Citons MM. Florjansky (Dimitri), Hynek (Basmanow), Victorin (Schujskey), Kliment (Jow) et Mmes Vykoukal (Marfa), Vesely (Xénia) et Matura (Harina). L'orchestre, sous la direction de M. Anger, s'est acquitté de sa tâche avec la plus grande précision.

Au Théâtre allemand, nous avons entendu un *Requiem*, œuvre de M. E.-N. de Reznicek. Ce compositeur a déjà écrit quatre opéras, qui ont été donnés tous les quatre à Prague, la *Pucelle d'Orléans*, *Satanella*, *Emerich Fortunat* et *Donna Diana*. La nouvelle composition, qui a été terminée en deux mois, témoigne que l'artiste a beaucoup de talent, son *Dies iræ* en particulier. On trouve ici toutes les couleurs qui peuvent peindre la terreur et le désespoir du Jugement dernier. Le *Rex tremendæ majestatis* est aussi un morceau de vigueur et de profonde beauté. Dans la première partie, *Requiem æternam*, jusqu'au *Confutatis*, domine un sentiment très sombre, qui, dans la seconde partie, s'éclaire peu à peu. L'instrumentation est digne d'attention. C'est, à tous égards, une œuvre marquante. Victor Joss.

VIENNE. — M. Joseph Weiss, de Saint-Pétersbourg, a donné dernièrement une soirée consacrée tout entière à Brahms. Ce pianiste a un culte tout particulier pour la musique de Brahms, qu'il interprète, du reste, fort bien. Malheureusement, et si nous exceptons la gigantesque variation sur les thèmes de Paganini et de Hændel, une soirée entière consacrée aux sonates, intermezzi et valses de Brahms ne laisse pas de provoquer la fatigue chez l'auditeur. La sonate en *fa* mineur est la plus célèbre des trois; elle n'offre que le premier allegro de très nouveau. L'*adagio* rappelle mainte page de Beethoven, le thème du *scherzo* est la reproduction fidèle de celui du finale du trio en *ut* mineur de Mendelssohn (pris lui-même dans la sonate en *ré* mineur de Beethoven). Les *intermezzi* op. 117 sont bien, surtout le premier en *mi* bémol et le dernier en *ut* mineur. A remarquer chez Brahms cette façon de former une mélodie : prendre un membre de phrase, ensuite le répéter en changeant certain intervalle en un autre plus grand, par exemple dans les thèmes de cet intermezzo en *ut* mineur, du finale de la sonate en *fa* pour violoncelle, de l'allegretto de la troisième symphonie, de l'adagio du quintette en *sol*, etc. (César Franck en offre aussi des exemples, l'allegretto de la symphonie). Les intermezzi op. 119 sont moins heureux; les valses op. 39 sonnent très bien; elles sont inspirées de valses de Schubert. Enregistrons, pour finir, le grand succès remporté par M. Weiss, qui est un pianiste très remarquable.

A propos de Brahms, nous aurons prochainement l'occasion d'entendre de nouvelles sonates pour piano et clarinette. Le maître tiendra lui-même le piano; il aura comme partenaire M. Mühlfeld, le célèbre clarinettiste de Meiningen.

Cette semaine, foule de récitals : de D'Andrade, le chanteur portugais, de Rossi, des quatuors Rosé et tchèque, de Vladimir de Pachmann, de Rummel, etc., etc. Prochainement, celui de d'Albert, qui vient d'achever un nouvel opéra, *Ghismonda*. C'est le théâtre de Dresde qui en donnera la première représentation. E. B.

NOUVELLES DIVERSES

— Les funérailles d'Antoine Rubinstein ont été célébrées jeudi, à Saint-Pétersbourg, aux frais de l'Etat. La mort du grand artiste a provoqué, comme celle de Tschaïkowsky, un véritable deuil national. Les théâtres de musique ont fermé, les concerts ont été suspendus. Dans toutes les classes de la société, des témoignages touchants de regrets se sont manifestés. Aussi la cérémonie des funérailles a-t-elle été très imposante. Au service funèbre en la cathédrale de la Trinité, on remarquait, outre les représentants du Conservatoire et de la société musicale russe, des députations du théâtre impérial et de la Société philharmonique de Moscou et les délégués de quatre-vingt-douze associations musicales.

Aux premiers rangs étaient : la grande-duchesse Alexandra-Josephowna, la duchesse Vera de Wurtemberg, les ducs de Mecklembourg-Strelitz, un grand nombre de dignitaires de la Cour et de hauts fonctionnaires, et les représentants municipaux de Saint-Pétersbourg et Moscou. L'Empereur et l'Impératrice ont envoyé des couronnes.

Les chœurs se composaient de deux cents voix.

Une foule immense se trouvait massée sur la place de l'Eglise, dans les rues adjacentes, notamment sur la perspective Newsky, pour voir le passage du cortège.

Quatre chars immenses portant les couronnes innombrables suivaient le corbillard, devant lequel marchaient les élèves du Conservatoire, le clergé et les personnes qui portaient les insignes honorifiques du défunt.

Le cortège s'est arrêté devant le Conservatoire, fondé par Rubinstein, et devant l'église de Saint-Vladimir, où des prières ont été dites.

Les restes mortels de Rubinstein ont été inhumés au couvent de St-Alexandre Newsky.

— Samedi dernier a eu lieu à l'Opéra de Vienne, la première représentation de *Cornelius Schut*, opéra en trois actes du compositeur austro-italien Antoine Smareglia.

Cornelius Schut avait déjà été joué à Dresde et à Prague, sans grand succès. A l'Opéra de Vienne, le succès a été plus franc, grâce à l'interprétation sans doute. Les deux rôles principaux étaient joués par Mlle Lola Beeth et le ténor Van Dyck Ils ont été rappelés une vingtaine de fois dans le cours de la soirée.



BIBLIOGRAPHIE

Verdi et son œuvre par le prince de Valori (librairie Calmann-Lévy). — C'est un livre de combat. L'auteur exalte Verdi pour dénigrer Richard Wagner : il nous semble que l'occasion était mal choisie, puisque le maître italien a su prouver maintes fois qu'il était loin de repousser le système wagnérien. Depuis *Don Carlos* jusqu'à *Falstaff*, il a donné des gages à l'école nouvelle en écrivant des œuvres se rapprochant de plus en plus du drame lyrique et s'éloignant très sensiblement des compositions scéniques de la première période de sa vie artistique. Aussi M. le prince de Valori est-il embarrassé pour dire ce qu'il pense d'*Othello* et de *Falstaff* surtout. De cette dernière création il ne dit qu'un mot; « car il se déclare incompétent ». C'est qu'à l'exemple de Stendhal qui, dans l'œuvre de Rossini, mettait les premiers opéras bien au-dessus des derniers, le prince de Valori déclare qu'après l'air du *Ballo in maschera eri tu che*, Verdi aurait dû écrire au bas de la partition : *Finis imperii Verdiani!* Il fait cependant une exceptiou pour le duo final d'*Aïda*.

Les sujets sont très variés dans ce livre écrit *ad majorem Verdi gloriam :* le lecteur y trouvera une critique du poème des trois *Othello :* celui de Shakespeare, puis ceux du marquis de Berio et d'Arrigo Boïto, une revue de certaines partitions orientales à propos d'*Aïda*, notamment de *Samson et Dalila*, qui n'a pas le don de plaire à l'auteur, et de *Salammbô*, qui lui sourit, etc... On découvre aussi que la *Passion* de Bach n'atteint pas dans sa sublimité l'élégie des *Ténèbres* de la *Messe de Requiem* de Verdi...

Dans ce livre écrit facilement par un amateur passionné pour la musique italienne, il n'existe aucune analyse sérieuse des œuvres du maître, ni même la biographie détaillée. C'est plutôt une série d'anecdotes ou d'impressions suggérées au littérateur par ses tendances ou celles de son entourage et également par le rapprochement qu'il fait des œuvres de Verdi avec celles de ses comtemporains.

L'opinion du prince de Valori se résume dans les lignes qui terminent le préambule de son livre :

« Depuis la mort de Rossini, Joseph Verdi est le plus grand musicien comtemporain : j'essaye le portrait de son génie. » H. I.



On annonce la prochaine publication d'une traduction française des *Quinze lettres de Wagner*, adressées, de 1864 à 1870, à Mme Eliza Wille, femme de l'un des promoteurs de la Révolution de 1848, que la chute du libéralisme avait chassé comme Wagner sur la terre hospitalière de la Suisse.

Ces lettres, qui n'avaient été jusqu'ici traduites qu'en partie, ont été traduites par Mlle Augusta Staps.

L'ouvrage formera un volume in-8° sur papier de Hollande. Prix : 3 francs. S'adresser, pour les souscriptions, à Mlle Augusta Staps, 43, rue Saint-Bernard, à Bruxelles.

IPPOLITO RAGGHIANTI

Ce nom, qui, pour la plupart, n'expliquera rien et que la gloire n'aura pas proclamé encore, est pourtant celui d'un très noble musicien qui meurt en pleine jeunesse, après une vie tout entière consacrée aux idées les plus purement artistes, celui d'un compositeur et violoniste d'une maturité précoce, comme s'il eût pressenti les délais écourtés que lui laisserait le sort.

Notre ami et collaborateur Ippolito Ragghianti est mort la semaine dernière dans sa ville natale, Viareggio, près de Pise, après une très longue et pénible maladie, que de douloureuses opérations n'ont pu enrayer.

Les lecteurs du *Guide* ont vu, en ces colonnes, les notes intéressantes prises au cours de ses voyages; mais le tempérament de Ragghianti le portait, plutôt qu'à la critique, vers la musique active.

Il avait fait des études complètes de violon et de composition au Conservatoire de Florence, puis était allé à Liége s'initier à l'art magistral de Thomson. En 1888, il obtenait la médaille supérieure de violon en présentant au concours un *Concerto* de sa composition. Et je me souviens qu'à l'issue de cette séance inoubliable, où il avait été ovationné comme un maître futur de l'archet, il me dit en se scrutant : « Non, je ne veux pas être virtuose, mais musicien », parole qui, dans une circonstance pareille, accusait l'ambition pure et haute d'une âme vraiment artistique.

Dès lors, il se mit au travail autant que le permirent les nécessités de l'existence au jour le jour. Déjà sa santé, dès longtemps médiocre, exigeait des ménagements qu'il dédaigna. L'été à Londres, l'hiver à Nice, il employa ses rares loisirs à la composition et produisit, outre une *Symphonie thématique* et son *Concerto* de violon, plusieurs pièces d'orchestre, de piano et de violon, dans lesquelles s'affirme une personnalité inquiète et chercheuse Ces derniers temps, il avait terminé la partition d'un court opéra, qui fut reçu au théâtre de Nice, mais dont l'orchestration n'a pu être achevée; ce fut la préoccupation constante de ses dernières heures, si tourmentées par la maladie.

La mort de Ragghianti est une perte pour l'art jeune et sincère; les plus beaux dons lui étaient dévolus, et l'avenir l'assurait d'une gloire indéniable.

Et ce qui ne se peut dépeindre ici, ce sont les qualités intimes de cordialité, de finesse, de charme communicatif qui lui avaient concilié toutes les sympathies, acquis de précieuses amitiés et en faisaient pour nous un frère d'élection.

Avec ce dernier adieu — auquel s'associeront tous les collaborateurs du *Guide* — à un bel artiste fauché au début de sa vie consciente, à vingt-sept ans, nous envoyons aux vieux parents désolés l'expression de notre solidarité dans leur douleur.

M. R.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA. — Du 25 novembre au 2 décembre : L'Africaine. Hænsel et Gretel. Les Saisons. Cavalleria rusticana et la Croix d'Or. Hænsel et Gretel Carnaval. Oberon Hænsel et Gretel. Carnaval. Les Maîtres Chanteurs de Nurenberg (centième représentation à Berlin). Hænsel et Gretel. Puppenfee.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 22 novembre au 2 décembre : Samson et Dalila. Le Portrait de Manon. La Navarraise. Le Portrait de Manon et Coppelia (deuxième acte). Philémon et Baucis et le Portrait de Manon Faust La Navarraise. Le Portrait de Manon. Coppelia. Samson et Dalila. Philémon et Baucis. Coppelia.

GALERIES. — La Fille de Mme Angot.

ALCAZAR ROYAL. — Bruxelles sans gène.

Dresde

OPÉRA — Du 27 novembre au 2 décembre : Agliacci. Cavalleria rusticana. Rienzi. Falstaff. Mignon. Falstaff.

Marseille

ASSOCIATION ARTISTIQUE DE MARSEILLE, sous la direction de M. Jules Lecocq. — Programme du 2 décembre : 1. Symphonie en *ut* mineur (no 5) (Beethoven); 2 Air de l'oratorio, Tobie (Gounod), chanté par M. Warmbrodt; 3. Prélude de Gwendoline (Chabrier); 4 Ouverture de Sapho, première audition (Goldmark); 5. *a)* Rêverie (Saint Saëns); *b)* Air des pêcheurs de perles (Bizet), Warmbrodt; 6. *a)* Largo (Hændel), hautbois, M. Jean; *b)* Danse des prêtresses de Dagon (Saint-Saëns); 7. Air de l'enfance du Christ (Berlioz), M. Warmbrodt; 8. Marche tzigane (Reyer)

Nancy

CONCERTS DU CONSERVATOIRE — Le dimanche 2 décembre, à 4 heures. Programme : 1. Hermann et Dorothée (R. Schumann); 2. Symphonie en *fa* majeur (R. Boellmann); 3. Harold en Italie (H. Berlioz); 4. Sérénade (A. Glazounow); 5. Ouverture des Maîtres Chanteurs (R. Wagner) Le concert sera dirigé par M. J. Guy Ropartz.

Paris

OPÉRA. — Du 25 novembre au 1er décembre : Othello. Thaïs Gwendoline. Lohengrin.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 25 novembre au 1er décembre : Les Pêcheurs de perles. Pré aux Clercs Phryné. Le Domino noir. Le Chalet.

CONCERTS-COLONNE — Dimanche 2 décembre, à 2 h. 1/4 très précises. Dernière audition de Roméo et Juliette, drame lyrique, d'après la tragédie de Shakespeare, paroles d'Emile Deschamps, musique de Hector Berlioz, soli chantés par Mme Auguez, de Montalant, MM. Emile Engelet Fournets, de l'Opéra

CONCERTS-LAMOUREUX. — Dimanche 2 décembre, à 2 h. 1/2. Programme : Ouverture du Carnaval Romain (Berlioz); Esquisse sur les Steppes de l'Asie centrale (Borodine); Concerto en *ré* majeur, pour violon, exécuté par M. Hugo Heermann (J. Brahms); La Fiancée du Timbalier, chantée par Mme Héglon (Saint-Saëns); Chasse et Orage, les Troyens (Berlioz); Scènes de la Czarda, exécutées par M. Hugo Heermann (J. Hubay); Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner).

Reims

Premier concert de la Société philharmonique (28 novembre). — Programme : 1. Troisième symphonie en *mi* bémol (Schumann); 2. Air d'Hérodiade (Massenet); 3. *A)* Pannychis, idylle antique, Mlle Baldo, *B)* Félicité vaine (J. Bordier); 4 Adieu suprême, poëme symphonique (J. Bordier); 5. La Nativité (H. Maréchal); 6. *A)* Chant florentine d'Ascanio (Saint-Saëns), *B)* Pastorale (Bizet), par Mlle Baldo; 7. Déïdamie, Entr'acte et ballet (H. Maréchal). Sous la direction de M. E. Lefèvre.

Vienne

Opéra. — Du 23 novembre au 3 décembre: Cornélius Schutt, Autour de Vienne, Carmen, Cornélius Schutt, Otello, L'Armurier, Cornélius Schutt, Le Trouvère.
An der Wien. — Le pauvre Jonathan. Le Marchand d'Oiseau. Czar et Charpentier.

Bruxelles — Impr Th Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . . 12 francs.
Union postale. . . . . 14 —
Pays d'outre-mer . . . . 18 —

40e ANNÉE — 9 Décembre 1894 — NUMÉRO 50

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborough street, 54; Schott et Co, Regent street, 157. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. – A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir.—A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit.—A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski.—A Moscou : Jurgenson. — A Mexico: N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 50. 9 Décembre 1894.



PARSIFAL

Dans quelques jours va paraître à Paris, la troisième édition du beau livre de M. Ed. Schuré sur le drame musical et l'œuvre de Richard Wagner (1). L'auteur y a fait d'assez notables changements et remaniements. Il veut bien nous communiquer et nous autoriser à reproduire l'introduction et la conclusion de son étude sur *Parsifal :*

QUOIQUE les drames de Richard Wagner s'expliquent suffisamment, par eux-mêmes, nous comprendrons mieux le sens et la portée de sa dernière œuvre en donnant un coup d'œil à sa nature d'homme et à tout son développement.

R. Wagner impose à la psychologie un des problèmes les plus curieux et les plus difficiles par le grand contraste entre son caractère et son génie, entre son tempérament d'homme et ses aspirations d'artiste. Ce contraste est, à vrai dire, la clef de sa nature et de son évolution. Mais il a donné lieu à tous les faux jugements portés par des amis et par des ennemis également aveugles. — Au premier abord, on sentait en lui comme un insaisissable mélange de tous ses héros : la profondeur et la grandeur de Wotan; la spontanéité ravissante et l'égoïsme naïf d'un Siegfried, parfois la bonhomie familière de Hans Sachs, un humour étincelant, des tendresses d'enfant, des élans de générosité, de silencieuses mélancolies, suivies de violences superbes, de fiertés tyranniques, pareilles aux éclairs d'un Lucifer indompté.

Essayons maintenant de résumer les deux traits essentiels de cette nature unique en son genre. — D'une part, un fond illimité de désir, d'orgueil et de domination; de l'autre, un vaste intellect, doué des plus merveilleuses facultés esthétiques et d'un idéalisme transcendant. — Entre ces deux extrêmes se débattait, incertaine, la divine Psyché, ce que nous appelons l'*âme;* et avec elle cette aspiration de l'être spirituel à la pureté, à la bonté, à la perfection, qui seule peut ennoblir la nature inférieure, l'attirer peu à peu vers les hauteurs de la spiritualité et de l'intelligence divine.

L'homme avec ses passions déchaînées et l'intellect avec ses pouvoirs supérieurs furent donc en Wagner comme deux natures diverses cherchant leur trait d'union. Ses œuvres furent ainsi une série de tentatives pour joindre et réconcilier ces deux éléments contraires. Comme artiste, Wagner ressemblait à un puissant magicien capable d'évoquer toutes les passions humaines par les incantations de la musique et le ressort du drame. Comme penseur, il avait quelque chose du démon qui cherche à concevoir l'ange par la force de l'intellect, et qui, malgré ses étonnantes facultés, souffre sous le poids de sa nature et aspire à la délivrance. Ce désir est le fil qui relie ses œuvres.

Le premier type qu'il invente est celui du Hollandais, du marin désespéré, maudit par son orgueil et que sauve le dévouement d'une femme. — Tannhaüser aspire des profondeurs de la sensualité à l'amour vrai, et c'est encore l'amour et le sacrifice d'une femme qui le sauve de la damnation du *Vénusberg*. — Dans *Lohengrin*, inspiration merveilleuse, le monde divin apparaît, l'ange

(1). *Richard Wagner, son œuvre et son idée.* Un vol. in-16 chez Perrin, librairie académique, à Paris. — 3e édition, augmentée et remaniée.

Un mois après, en janvier, paraîtra l'*Histoire du Drame musical*, 3e édition, revue et corrigée. — Les deux volumes se vendent séparément.

se révèle dans le héros. Mais il n'est pas compris de celle-là même qui l'avait pressenti et appelé. L'ange se retire dans son inaccessible solitude; Elsa, l'âme malheureuse, expire; et nous restons sous l'impression navrante que l'idéal n'est qu'un rêve. — Après avoir achevé cette œuvre, Wagner tomba sous l'influence de la philosophie pessimiste de Schopenhauer, et cette influence se combine curieusement avec la phase la plus païenne de sa vie et de sa pensée. Malgré la splendeur des œuvres que créa sa forte virilité, on trouve au fond de ces tableaux débordants de vie et ruisselants de lumière, les teintes crépusculaires d'un pessimisme assombrissant. *Tristan et Iseult* est une peinture admirable de l'amour-passion; mais c'est un amour qui aspire à l'anéantissement plus qu'à la renaissance. — La tétralogie des Nibelungen est un essai de cosmogonie; mais ce qu'il y a de caractéristique, c'est que le dieu Wotan, qui a conçu le monde, abdique de guerre lasse et que le génie de l'Amour, représenté par Brunnhilde, meurt trahi et sans espoir.

Après avoir parcouru ainsi sa phase païenne, Wagner, parvenu au seuil de la vieillesse, changea une fois encore de direction et résolut d'aborder face à face le problème du christianisme par la légende du Saint-Graal. Ce n'est pas qu'il eût changé le fond pessimiste assez noir de sa philosophie. Mais en lui l'Inspiré, le génie intuitif et créateur, qui est le moi occulte et divin, surpassait de beaucoup le philosophe spéculatif. Parvenu à la vieillesse, au seuil solennel du mystérieux *Au delà*, il prêta une oreille plus attentive à la Psyché profonde de son être. Son esprit se tourna de plus en plus vers cette régénération spirituelle, tourment secret de sa vie, but suprême de l'homme et de l'humanité. C'est sous l'empire de cette pensée qu'il écrivit le poème et la musique de *Parsifal*. Il donna ses dernières forces à cette composition qui couronne noblement et magnifiquement son œuvre....

...*Parsifal* n'est pas seulement le plus beau drame religieux des temps modernes. Comme le dit à merveille Mme Emilie de Morsier dans sa belle étude (1) : « C'est une œuvre qui atteint jusqu'au fond de l'âme et de l'esprit. » La Religion et l'Art sont d'essence diverse. Dans une société idéale, ils marcheraient d'accord, mais jamais l'un ne pourra remplacer l'autre. Car la vraie Religion est la mise en œuvre du Divin au cœur des hommes comme dans l'organisme social; l'Art véritable est la réprésentation vivante de cette même vérité divine par la splendeur du Beau. Le Parsifal de Wagner réalise le rêve du *Mystère* moderne. Il est le *fiat lux* de l'Art élevé à la hauteur de la Religion universelle. Essayons d'en résumer les caractères dominants.

Le drame de la rédemption se joue autour de quatre personnages qui vont du fond du mal au sommet du bien. *Klingsor*, le luxurieux et l'ambitieux, a cru mériter le Saint-Graal en se mutilant. Repoussé par le Temple, il devient le mauvais magicien, le type de la perversité intellectuelle, qui cherche la jouissance dans la corruption des autres. C'est l'être humain, mutilé non seulement au physique, mais encore au moral de toute compréhension du bien et voué par avance à l'infaillible destruction, parce qu'il ne sait que détruire les autres. *Kundry* représente la Femme en sa double phase de Séductrice et de Repentie, ardente et faible, passionnée et passive,

(1) *Parsifal et l'idée de la Rédemption* par Emilie de Morsier (chez Fischbacher, 1893). — Je ne saurais trop recommander ce travail captivant à ceux qui veulent pénétrer dans les arcanes les plus profonds de Parsifal. Ce drame religieux y est étudié dans « sa signification ésotérique » et le Mystère chrétien y est mis en rapport avec la philosophie hindoue. Les beautés spirituelles de l'œuvre sont pénétrées et mises en lumière dans ces pages vibrantes d'émotion par une âme voyante, qui a traversé elle même les vérités transcendantes, grâce à cette intuition de la sympathie qu'on a justement nommée la Religion de la souffrance. A peine est-il besoin de rappeler ici le beau livre de M. Kufferath, où Parsifal est étudié au triple point de vue légendaire, poétique et musical — M Alfred Ernst lui a aussi consacré un chapitre remarquable dans son savant livre : l'*Œuvre poétique de Richard Wagner*. — Je citerai encore l'intéressante brochure : *Trois moments de la pensée de Richard Wagner; l'Anneau du Nibelung, Tristan et Iseult, Parsifal*, par Marcel Hébert. Cette étude contient quelques aperçus neufs et d'une grande justesse sur le développement philosophique du maître.

mais aspirant à l'Amour divin du fond de ses amours décevants. *Amfortas* est l'homme qui a compris le Divin et qui aspire à la sainteté, mais qui demeure esclave de ses passions. « Je souffre de mon désir, et dans ma souffrance je désire toujours. » — *Parsifal*, le simple et le pur, raconte l'histoire de l'Ame depuis l'ignorance jusqu'à la toute science. Il illustre cette vérité que la sympathie consciente et active conduit à l'intelligence des derniers mystères et à la perfection. La mort du cygne lui a fait comprendre la souffrance universelle et la loi de solidarité qui unit tous les êtres. La vue d'Amfortas lui a révélé la souffrance humaine en ce qu'elle a de plus aigu, l'aspiration impuissante à la délivrance. La tentation de Kundry lui fait saisir la source même de ce mal, en son propre cœur et en celui des autres, dans le désir. L'ayant terrassé par la grandeur de sa pitié, il reconquiert la lance, la volonté souveraine, et revient en vainqueur à Montsalvat, pour être couronné roi du Graal.

Voici, sur ce drame, la conclusion lumineuse de Mme Emilie de Morsier : « Le mystère du salut s'est accompli à un triple point de vue. Parsifal a sauvé Amfortas parce que, en prenant sur lui la douleur du roi pécheur, il a conquis le pouvoir que confère l'Amour parfait de guérir et de consoler. En cherchant à retrouver le Graal, il ne poursuivait pas le rêve d'un bonheur personnel, mais il répondait à l'appel de la douleur humaine qui avait retenti jusqu'au fond de son cœur. Il a sauvé Kundry par le rayonnement de sa pureté, qui, rencontrant l'aspiration d'une âme égarée, l'entraîne dans la sphère de la vérité et du grand Amour. Ainsi le pur et le simple se sauve lui-même en devenant le sauveur des autres. Par la sainte Pitié, il s'est élevé au foyer de l'Amour divin, il s'est uni à la source de toute vie, à l'Esprit pur et devenu UN avec lui, il participe à sa force, à ses vertus, à son pouvoir créateur. Tel le sens profond des paroles ultimes : « *Rédemption au Rédempteur* (1) ! »

Un mot encore sur la musique de ce drame merveilleux. Les harmonies de *Parsifal* ont une beauté d'outre-tombe, voilées d'une lumière astrale, et en quelque sorte surnaturelle. Le tissu harmonique y est d'une transparence et d'une fluidité, le coloris instrumental d'un fondu et d'une morbidesse qui tiennent du rêve et de la vision. « On ne sait avec quoi cela est fait, me disait un jour un illustre compositeur français ; c'est du Corrège orchestré. » En effet, l'harmonisation et l'instrumentation deviennent ici le dernier mot de l'alchimie des timbres et des sons. Cette musique nous fait vivre dans une région intermédiaire entre la terre et le ciel, où l'âme à demi dégagée du corps est devenue moins opaque et pour ainsi dire translucide. Les passions infernales et les célestes ardeurs y vibrent avec des nuances subtiles et une intensité douloureuse. L'innocence naïve du héros vierge, du chaste fou, sa sympathie poignante pour tout ce qui souffre ; la rudesse grondeuse et loyale du vieux Gurnemanz ; les séductions, les rires démoniaques, les repentirs et les sanglots de la pécheresse, les râles de son âme mourante et de son désir submergeant ; les enchantements diaboliques du mauvais magicien qui ressemblent à des mouvements giratoires d'esprits élémentaires et de salamandres en des flammes agiles ; les remords lancinants d'Amfortas, dont tous les efforts pour s'élever à la pureté spirituelle n'aboutissent qu'à le faire retomber sous le joug du désir ; la montée laborieuse vers Montsalvat à travers les entrailles du rocher, où l'orchestre, en son rythme tragique de marche funèbre, semble soulever comme une montagne la douleur du monde entier ; enfin les splendeurs de la foi, les cantiques ravissants, les extases du temple, où le sang vivant du Rédempteur reluit et fulgure sur les Initiés dans la coupe divine du sacrifice et fait descendre par son immense amour la Colombe du Saint-Esprit sur les âmes adorantes et palpitantes ; tous ces sentiments sont figurés par des motifs aux traits suaves et précis comme les peintures mystiques de Memling. Ils traversent tout le drame en des formes presque invariables, mais ils se colorent et s'embrasent

(1) *Parsifal et l'idée de la Rédemption*, par Emilie de Morsier. (Fischbacher, 1893.)

d'harmonies de plus en plus ardentes jusqu'à la transfiguration suprême. Et sur l'ensemble plane, avec une mélancolie douloureuse, une douceur attendrie, *la Plainte du Sauveur*, qui se résout à la fin en un hymne céleste.

Quand j'entendis pour la première fois *Parsifal*, — c'était en 1883, peu après la mort du maître, —j'eus l'impression d'écouter un *Requiem* que Wagner se chantait à lui-même. Et, dans le chant du cygne de ce génie prodigieux, il y avait une tristesse infinie, mais aussi une délivrance, une paix suprême. On y sentait comme l'ombre envahissante du tombeau, mais traversée par une grande lumière d'au delà, par une blancheur sublime de résurrection.

Ed. Schuré.



MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE

(Suite). — Voir les nos 44, 45, 46, 47, 48 et 49



Nous allons reproduire maintenant quelques-unes des observations métronomiques faites par MM. Alvin et Prieur en Allemagne et en France, à l'appui des principes énoncés dans le précédent chapitre de leur travail. Nous regrettons vivement de ne pouvoir les donner toutes et de devoir nous en tenir à celles qui nous paraissent les plus frappantes au point de vue des conclusions générales qu'on en peut tirer. Ceux que les résultats esthétiques et critiques de cette méthode si originale et si nouvelle intéressent plus particulièrement devront nécessairement recourir au travail intégral de MM. Alvin et Prieur, qui paraîtra sous peu et qui formera un volume de 300 pages. Par ce qui suit, nos lecteurs pourront juger de l'intérêt et de la portée de ce travail. Nous choisissons pour aujourd'hui, dans les notations de nos auteurs, celles qui ont trait à quelques-uns des *problèmes métronomiques* qui se posent dans les œuvres de Wagner que MM. Alvin et Prieur examinent toutes en détail. Nous nous bornerons à quelques exemples tirés du *Crépuscule des Dieux* et de *Siegfried.*

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

Parmi nos observations relatives au *Crépuscule des Dieux,* nous choisirons celles qui se rattachent aux *problèmes métronomiques*, fréquemment posés dans cette partition.

Bien que le lecteur sache déjà ce que nous entendons par problème métronomique, il ne sera pas inutile de bien préciser l'objet du présent chapitre.

Wagner, nous l'avons dit, attachait une extrême importance aux *modifications* successives des mouvements, et, dans beaucoup de cas, il a pris soin d'indiquer expressément le rapport entre les allures antécédente et suivante. Sans fixer, au métronome, les valeurs absolues des vitesses, il leur impose certaines relations définies par des symboles, tels que :

𝅘𝅥𝅮 = 𝅘𝅥𝅮   ♩. = 𝅗𝅥.   𝅗𝅥. = 𝅝, etc...

Il y a là autant de problèmes posés aux exécutants, et ceux-ci doivent les résoudre en pratique avec une suffisante exactitude, sous peine de violer non seulement les intentions, mais les prescriptions formelles de l'auteur. Car il ne s'agit plus seulement alors, comme dans un *Rallentando* un *Accelerando*, etc., de réaliser une nuance métronomique dont le sens est seul donné et dont la grandeur dépend un peu du sentiment et du goût de chacun ; il faut, en outre, être précis ; une fois le premier mouvement choisi, le suivant doit être avec lui dans un rapport métronomique déterminé.

Prenons un exemple. Voici une mesure à quatre temps dont l'allure au métronome n'est pas indiquée ; elle est suivie d'une mesure à trois temps dont le mouvement absolu n'est pas indiqué davantage. Mais au changement de mesure, le compositeur a formulé la prescription suivante : 𝅗𝅥. = 𝅝; c'est-à-dire, une mesure du 3/4 doit avoir la même durée qu'une mesure du 4/4 précédent ; ou encore : la noire du 3/4 et celle du 4/4 seront entre elles dans le rapport métronomique de 3 à 4. Supposons que le chef d'orchestre conduise le 4/4 à l'allure

♩ = 80; celle-ci sera bonne ou fautive, là n'est pas la question pour le moment. Mais ayant choisi ♩ = 80 au 4/4, le chef d'orchestre n'est plus libre du degré du 3/4 qui suit; car, pour se conformer à la prescription de l'auteur, il doit battre le 3/4 à ♩ = 60. Si donc, nous constatons que ce 3/4 est conduit à ♩ = 40, nous dirons qu'il est trop lent; à ♩ = 80, qu'il est trop vif; dans l'un et l'autre cas, il y aura erreur métronomique; si, au contraire (le 4/4 ayant toujours été pris à ♩ = 80), le 3/4 est pris à ♩ = 60, ou à un degré très voisin, nous dirons que la prescription de l'auteur est suivie, que le problème est bien résolu.

Il va sans dire que le problème métronomique sera plus ou moins difficile, suivant la relation plus complexe ou plus simple entre les mouvements, suivant la nature des mesures, binaires, ternaires, ou celle de leurs unités constitutives, etc.

Il y a encore problème métronomique, dans le sens où nous l'entendons ici, lorsque le retour à un *Tempo I°* est formellement indiqué. Il faut parfois se reporter assez loin en arrière pour retrouver le *Tempo I°* auquel on doit revenir, et la reproduction exacte de ce mouvement, après des alternatives de ralentissement et d'accélération, ne paraît pas des plus faciles.

Nous avons déjà vu certains exemples de ces différents problèmes. Relevons maintenant sur une exécution du *Crépuscule des Dieux*, la façon bonne ou mauvaise dont quelques-uns des problèmes ont été résolus. L'exécution qui nous servira est celle du 8 septembre 1893, au Théâtre royal de Munich, sous la direction de M. Hermann Levi.

1er Exemple. — *Passage d'une mesure à 6/4 à une mesure à 3/4 avec l'indication ♩ = ♩ —.*

Cet exemple est tiré du prologue, scène des Nornes [page 5 de la réduction allemande, page 4 de la réduction française (1)]:



(1) Pour abréger, nous donnerons dorénavant ces indications sous la forme : A. 5, F. 4.

Le mouvement local du 6/4 constaté une dizaine de mesures avant l'arrivée du 3/4 (vers les paroles : *Aeste Wald*, frondaison géante), est ♩ = 74. Immédiatement avant la soixante-quatrième mesure, citée ci-dessus, il atteint ♩ = 76. Puis, le 3/4 est réglé sur ses six premières mesures à ♩ = 72. Théoriquement, nous devrions avoir la valeur ancienne, 76, puisque ♩ = ♩. Mais on voit que la différence est insaisissable à l'oreille. L'accélération très minime qui précède le 3/4 et le ralentissement qui l'accompagne sont, du reste, très explicables par la succession des nuances sonores *cresc.*, *più cresc.*, *f.*, *dim.*, *p.*

Même sans tenir compte de cette considération, nous dirons que le problème a été très bien résolu; car, étant donnée la valeur du premier mouvement, le second n'a différé de ce qu'il devait être que d'environ 5 pour cent.

2e Exemple. — *Mesure à 4/4;* etwas zurückhaltend, un poco rallentando; voriges Zeitmaas, tempo I°; *mesure à 3/4 ♩ = ♩; mesure à 6/4.*

Cet exemple est encore tiré de la scène des Nornes. Le 4/4 dont nous partons succède à une mesure à 3/2 (A. 8, F. 8) :



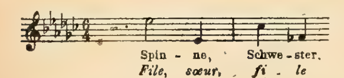
Nous constatons qu'il a été conduit, dans les quelques mesures qui suivent, à l'allure ♩ = 80; c'est là le *Tempo I°* auquel il faudra revenir. Vient ensuite (A. 10, F. 10) une mesure de *rallentando :*



Le mouvement local, constaté dans cette mesure, est de ♩ = 40; la nuance métronomique est donc faite (elle est même très accusée). Puis, après le retour du *Tempo I°*, nous constatons ♩ = 80; la reproduction de l'allure initiale est donc absolument exacte. Cinq mesures plus loin, arrive le 3/4 succédant au 4/4 avec l'indication ♩ = ♩:



L'allure de ce 3/4, mesuré avant le point d'orgue, a été ♩ = 84. Théoriquement, elle aurait dû être ♩ = 80. La différence est insignifiante; ici encore, elle s'explique par les nuances *p.*, *poco cresc.*, *poco f.*, qui règnent sur le 3/4; et, à ne considérer que les chiffres bruts, elle n'est que de 5 pour cent. Enfin, dans le 6/4 :



la très légère accélération se maintient et s'accentue insensiblement à ♩ = 90.

En résumé, les deux problèmes du retour au *Tempo I°* et du changement de mesure, 4/4 en 3/4 avec ♩ = ♩, sont l'un et l'autre parfaitement résolus.

3ᵉ Exemple. — *Passage d'une mesure à 6/8 à une mesure à 3/4 avec l'indication* ♪ = ♪ —.

Il est tiré de la deuxième scène du pro logue (A. 40, F. 39). Siegfried vient de quitter Brünnhilde; le son du cor se fait entendre du fond de la vallée (mesure 6/8 *Schnell, Vivace*); l'orchestre passe en 3/4, *Rasch, Allegro :*

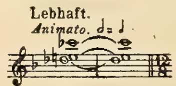


Voici les résultats de nos constatations : dans le 6/8, immédiatement avant le changement de mesure, le cor allait à ♩. = 75, soit ♪ = 225; puis, dans le 3/4, l'allure était ♩ = 198, soit ♪ = 396. Les valeurs des croches qui devraient être égales ne le sont donc pas, tant s'en faut; l'allure antérieure est relativement trop lente d'environ 40 pour cent. Le problème est mal résolu, et nous ne sommes pas habitués à rencontrer dans les bonnes exécutions de pareils écarts. C'est un fait exceptionnel, évidemment dû à l'influence perturbatrice du soliste. Malgré le caractère un peu *ad libitum* du solo, la relation des allures successives constatées viole tellement l'indication formelle ♪ = ♪ qu'on doit qualifier l'interprétation de fautive.

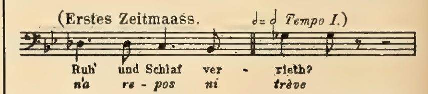
4ᵉ Exemple. — *Mesure à 4/4; fréquentes modifications de* Lento *à* Animato 𝅗𝅥 = ♩ *et de* Animato *à* Lento ♩ = 𝅗𝅥 —.

Le commencement du second acte est extrêmement riche en contrastes d'allures. Alberich et Hagen, dans leur dialogue, sont merveilleusement caractérisés par les nuances métronomiques; les appels et les conseils passionnés d'Alberich sont menés dans l'allure fiévreuse de l'*Animato ;* mais, à chacune de ses répliques, Hagen, impassible et dédaigneux, revient au calme du *Lento*. D'après les indications du texte, l'allure se double et se dédouble successivement.

Le prélude orchestral 4/4 *Sehr mässig bewegt, Moderato molto*, a été conduit à une vitesse à peu près constante, ♩ = 60 environ, sauf sur la nuance locale *Allmählig noch langsamer, poco a poco più lento* (A. 140, F. 131), où une diminution d'environ 5 degrés métronomiques a été constatée. La première modification de mouvement, effectuée par l'orchestre seul, prépare l'entrée vocale d'Alberich (A. 140, F. 131) :



L'indication a été exactement suivie, car nous trouvons 𝅗𝅥 = 60, valeur initiale de la noire. Nous revenons peu après au *Tempo I°*, deux mesures avant la réplique de Hagen :



Aussitôt, et conformément à l'indication, nous retrouvons ♩ = 60 par nos mesurages d'exécution. Exactitude mathématique.

Alberich reprend la parole (A. 141, F. 132) *Wieder lebhaft, Animato* 𝅗𝅥 = ♩; le mouvement d'exécution constaté n'est plus exactement 𝅗𝅥 = 60, mais 𝅗𝅥 = 54; différence acoustiquement insignifiante.

Puis, retour du *Langsam, Lento* ♩ = 𝅗𝅥 sur la réplique de Hagen; l'allure revient,

rigoureusement cette fois, à ♩= 60. Au *Wieder lebhaft* suivant, le mouvement constaté est 𝅗𝅥 = 54 (A. 142, F. 133). Nouveau *Lento* (A. 144, F. 135) :



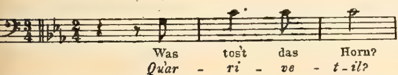
et nouvelle constatation ♩= 60. Enfin sur le dernier *Lebhaft* portant toujours la mention 𝅗𝅥 = ♩ (A. 144, F. 135), nous trouvons à l'exécution 𝅗𝅥 = 56, valeur exacte à moins de 7 pour cent près.

Ainsi, à sept reprises différentes dans ces quelques pages, la mesure a été doublée ou dédoublée avec une très grande précision, conformément au texte. On s'explique aisément la netteté et la vigueur des contrastes que produit à l'audition une aussi remarquable rectitude.

5e Exemple. — *Passage d'une mesure à 3/4 à une mesure à 2/4, avec l'indication : 2 mesures à 2/4 équivalent à une mesure à 3/4. — Passage d'une mesure à 2/4 à une mesure à 3/4 avec égalité des noires.*

Le fragment considéré ici comprend une partie du chœur des hommes accourus à l'appel de Hagen; il commence à ces paroles de Hagen : « *Starke Waffen!* Des haches tranchantes! » (A. 162, F. 151). Nous sommes là dans une mesure à 3 temps; elle était conduite, dans l'exécution qui nous occupe, à ♩= 90 (ou 3 ♩= 30). A l'entrée du chœur, la mesure passe à 2/4 (A. 164, F. 153) :

Zwei Takte so schnell, wie zuvor ein Takt 3/4
(La réduction française porte simplement : *Più vivo.*)



L'indication métronomique de la réduction allemande est des plus nettes : deux mesures du 2/4 doivent valoir une mesure du 3/4 précédent. (L'auteur de la réduction française croit sans doute inutile de s'embarrasser d'un aussi mince détail; il écrit tout bonnement : *più vivo!*). Or, à l'arrivée du chœur, dans le 2/4, nous constatons le mouvement d'exécution ♩= 116; il en résulte que 4 ♩ ou deux mesures du 2/4 = 29, et nous avons dit plus haut que 3 ♩ ou une mesure du 3/4 précédent = 30. Il s'en faut donc d'un seul degré du métronome (environ 3 pour cent) que l'indication du texte soit mathématiquement suivie.

On revient ensuite à la mesure à 3/4, mais point dans l'allure du 3/4 antérieur; ici, la nouvelle noire doit être égale à celle du 2/4 immédiatement précédent. (A. 169, F. 158) :

In diesem 3/4 Takt werden die Viertel so schnell genommen, wie im 2/4 Takt, somit schneller als im vorangehenden 3/4 Takt.

Dans ce 3/4, les noires ont la même valeur que celles du 2/4, le mouvement est donc plus rapide que dans le 3/4 du passage qui précède.



Le mouvement constaté à l'exécution pour ce 3/4 est ♩= 103. On aurait dû avoir ♩= 116, puisque telle était l'allure du 2/4; la différence absolue est de 13 degrés métronomiques; mais elle est relativement bien faible, 11 pour cent environ. Les deux problèmes métronomiques de cet exemple sont donc bien résolus, quoique le premier soit singulièrement compliqué.

Dans les exemples qui précèdent, dont quelques-uns comprennent plusieurs constatations différentes, nous avons passé en revue plus de vingt problèmes métronomiques posés dans le *Crépuscule des Dieux ;* ces problèmes ne sont pas les seuls, mais les principaux de la partition. En mettant sous les yeux du lecteur, au risque peut-être de lasser sa patience, une aussi importante collection de mesurages, nous avons voulu l'amener à en tirer lui-même cette conclusion : Malgré leur complexité, les modifications précises des mouvements imposées par Wagner à ses interprètes sont réalisables à l'exécution; quand on dispose de bons éléments, elles sont réalisées presque mathématiquement, au grand avantage de la clarté et de l'expression.

Est-on curieux de savoir avec quelle approximation moyenne les principaux problèmes métronomiques du *Crépuscule des Dieux* ont été résolus à l'exécution du 8 septembre 1893? Abstraction faite de l'écart accidentel dû au solo de cor (voir le

3e exemple) l'écart moyen est de 4 pour cent; c'est, si l'on veut, la différence qui existe entre les allures ♩ = 96 et ♩ = 100; nous ne croyons pas qu'il existe d'oreille assez délicate pour la saisir dans l'exécution.

(*A suivre.*) H. ALVIN ET R. PRIEUR.



Chronique de la Semaine

PARIS

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

PREMIER CONCERT DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS

La mort du grand artiste russe Antoine Rubinstein imposait l'exécution d'une de ses œuvres symphoniques dans l'un des grands concerts que Paris possède. Nul n'y a songé, et la Société des concerts donnait sa première séance de l'année 1894-1895, sans inscrire sur son programme une page de celui que nous n'entendrons plus interpréter si génialement les œuvres des maîtres. Ce programme était voulu, et la Société a choisi de préférence une série de compositions les plus connues, pour inaugurer la nouvelle saison musicale. Ne soyons pas trop difficiles; espérons cependant que, dans ses prochains concerts, elle s'évertuera à nous faire entendre certaines œuvres des grands maîtres, notamment de Beethoven, que l'on ne joue que rarement, ou, pour mieux dire, jamais : nous avons cité quelques-unes d'entre elles dans l'une de nos dernières chroniques. Ajoutons à cette liste, déjà donnée, les symphonies de Johannès Brahms, que l'Allemagne considère à juste titre comme le plus grand symphoniste contemporain après Robert Schumann. Insistons également sur l'exécution des œuvres des compositeurs modernes français, qui les gardent en portefeuille, faute de pouvoir trouver un chef d'orchestre assez avisé pour les produire au grand jour.

La *Symphonie* en *ut* mineur est, avec la *Symphonie pastorale*, la plus jouée, et, par suite, la plus répandue du cycle beethovénien. Depuis la réouverture des grands concerts de la saison, c'est la troisième fois qu'elle est donnée, deux fois chez Colonne et, dimanche dernier, au Conservatoire. N'eût-il pas été plus rationnel de choisir une page moins connue dans l'œuvre du maître? L'interprétation a été superbe; on ne trouve, décidément, qu'au Conservatoire cette perfection dans les attaques, cette plénitude du son, cette finesse des nuances, qui donnent un si haut relief aux œuvres exécutées. Le premier morceau a été, toutefois, pris un peu trop rapidement. M. Taffanel a dirigé la symphonie avec beaucoup de feu et de nervosité. Aussitôt après l'audition, l'intelligent chef d'orchestre a été mandé dans la loge du Président de la République, auquel il a été présenté par M. Ambroise Thomas.

Comme l'*Ave verum* de Mozart, une des dernières œuvres du maître de Salzbourg, daté du 17 juin 1791, est magistralement écrit pour les voix! Quelles douces harmonies et quelle plénitude de l'orchestre et du grand orgue!

Dans l'ouverture de *Mélusine*, que la Société des concerts n'avait pas donnée depuis longtemps, nous retrouvons toute la grâce si particulière à Mendelssohn et la couleur propre au sujet légendaire. On peut noter les traits liés des cordes, au début, donnant la sensation de la transformation de Mélusine en serpent, puis la cantilène si enveloppante des violons.

Le concert se terminait par le *Gloria patri*, double chœur sans accompagnement de Palestrina et par la cinquante-deuxième symphonie en *si* bémol de J. Haydn.

M. Berthelier, violon solo de la Société des concerts, a donné sa démission et a été remplacé au premier pupitre par M. Nadaud.

HUGUES IMBERT.

⚜

CONCERTS-LAMOUREUX

Moins heureux que Wagner qui, grâce à la courageuse initiative de nos chefs de concerts, a pu enfin forcer les portes de l'Opéra, où le public, naguère hostile, l'applaudit et l'acclame, Berlioz, fêté sur les scènes étrangères, n'a pas encore vaincu l'indifférence et le dédain des directeurs de nos théâtres subventionnés; car il faut citer seulement pour mémoire cette reprise des *Troyens* à l'Opéra-Comique, reprise qui, après quelques représentations, fut, sans motifs plausibles, brusquement interrompue. Il nous reste heureusement les concerts; et l'on ne doit ménager à ceux qui les dirigent ni les éloges ni les encouragements toutes les fois qu'ils nous font entendre les œuvres du plus grand musicien français du XIXe siècle.

Notre excellent collaborateur et ami M. Imbert vous raconte ce qui se passe au Châtelet, où Berlioz va tenir l'affiche pendant presque tout le reste de la saison. De son côté, M. Lamoureux a eu la bonne idée de donner à sa dernière matinée musicale deux fragments du même compositeur : l'ouverture du *Carnaval Romain*, cette page pittoresque et enso-

veillée, que l'on entend toujours avec le plus vif plaisir ; puis l'épisode symphonique des *Troyens* intitulé « Chasse et Orage », curieux exemple de musique descriptive qui fut jadis l'objet des cruels sarcasmes d'une certaine presse musicale à la tête de laquelle figuraient les Scudo, les Jouvin, et que le public d'aujourd'hui applaudit et admire.

Nous avons peu goûté l'*Esquisse sur les steppes de l'Asie centrale* de Borodine. Cette composition, dans laquelle l'auteur ressasse d'un bout à l'autre un chant populaire de médiocre intérêt, pêche par la monotonie, que viennent encore augmenter la sobriété des développements et l'insuffisance de l'orchestration. L'interprétation, du reste, laissait à désirer ; les cors surtout n'ont pas épargné les fausses notes.

Le grand succès a été, comme le dimanche précédent, pour M. Hugo Heermann, qui a exécuté avec un rare talent le concerto en *ré* majeur de Brahms, dont l'adagio, construit sur un thème empreint d'une douce mélancolie, lui a permis de faire valoir le charme de son jeu expressif. Le maître violoniste a rendu ensuite avec une maestria incomparable les *Scènes de la Czarda* du compositeur hongrois Hubay, page très brillante que le public enthousiasmé a voulu entendre une seconde fois. M. Lamoureux, — le cas est assez rare pour qu'on le signale, — n'a pas cru devoir opposer son *veto*.

Bien que la *Fiancée du timbalier* n'ait pas été destinée, par Victor Hugo, à être mise en musique, ce genre de poésie se prête assurément mieux à l'adjonction de notes que les alexandrins de Corneille. Aussi, tout en désapprouvant en général ces tentatives artistiques, consistant à illustrer musicalement des poèmes qui se suffisent à eux-mêmes et n'ont nul besoin d'une parure dont ils ne tirent, la plupart du temps, aucune force expressive nouvelle, M. Saint-Saëns ne mérite pas, dans le cas présent, tous les reproches que nous lui avons adressés, l'autre jour, à propos de la scène d'*Horace*. La musique de la *Fiancée du timbalier* est d'ailleurs très intéressante, et quelques strophes de la ballade, les deux dernières surtout, sont fort bien traitées. Et avec une interprète comme Mme Héglon, le succès ne pouvait être douteux.

Mais M. Saint-Saëns devrait s'abstenir de chercher des collaborateurs, non seulement parmi les maîtres de la poésie, mais même parmi les fabricants de livrets. N'est-il pas, lui aussi, un poète ou, tout au moins, ne tourne-t-il pas les vers avec une certaine habileté ? Pourquoi n'essaierait-il pas d'être lui-même son propre librettiste ? Ce serait, en effet, de sa part une tentative très artistique et du plus grand intérêt, s'il consentait à mettre au jour une œuvre lyrique dont il aurait écrit, tout à la fois, les paroles et la musique. Lui seul, parmi nos compositeurs, serait capable de faire cesser ce dualisme, cet antagonisme, ces tiraillements qui existent toujours entre les deux collaborateurs d'un opéra et produisent trop souvent l'œuvre hybride que l'on connaît si bien. Telle est la tâche noble et féconde que nous nous permettons de signaler à M. Saint-Saëns, et à laquelle il devrait se consacrer, non seulement en vue de sa propre gloire ; mais encore dans l'intérêt et pour l'honneur de l'art musical français.

Ernest Thomas.

La Société d'Art a donné sa première séance de la saison 1894-1895, à la salle Pleyel, le 2 décembre. Programme des plus intéressants, où figuraient des œuvres nouvelles non sans mérite. Nous avons surtout remarqué la belle *Sonate* pour piano et violon (première audition) de M. Anselme Vinée; c'est l'œuvre d'un parfait musicien, absolument versé dans la connaissance des classiques, mais qui suit avec intérêt le mouvement contemporain. Le Menuet, surtout, est charmant et a été fort applaudi. Exécution parfaite par MM. Lucien Wurmser et Armand Parent. La *Sérénade espagnole* de M. I. Philipp, composition fort bien inspirée des cantilènes indigènes, a obtenu également un fort joli succès, et l'interprète, Mlle Louise Rückert, a eu sa part dans les applaudissements. Pour n'oublier personne, nous citerons une *Mazurka* originale de M. A. Parent, exécutée par l'auteur, de jolies pièces pour le piano de M. Ch. René, des mélodies très suggestives de M. H. Letocart, des morceaux pour violoncelle de M. Daniel Van Goens et de Max Bruch, admirablement présentés par M. Jules Loeb et enfin la *Marche militaire* de Beethoven, brillamment enlevée par MM. I. Philipp. et H. Frêne.

Mlle Clotilde Kleeberg a donné une soirée qui laissera de durables souvenirs à tous ceux qui y ont assisté. Au programme, quatuors de G. Fauré et de R. Schumann, fort bien interprétés par la charmante artiste avec, pour partenaires, MM. Nadaud, Van Waefelghem et Salmon, des *Lieder* de Schumann dits avec un art parfait par Mme Helmann, les *Scènes sylvestres* de Th. Dubois, qui sont en train de faire le tour de l'Europe et que Mlle Kleeberg joue à ravir, etc....



A l'occasion de la millième de *Faust*, le *Journal* publiera un numéro exceptionnellement consacré à l'opéra du maître français.

On sait que M. Ambroise Thomas a écrit pour cette millième, une cantate, que les artistes répètent actuellement, sous la direction de M. Vidal.



C'est par suite d'une erreur de typographie que nous avons annoncé dans le dernier numéro du *Guide Musical* (page 958) la reprise probable à l'Opéra-Comique de la *Timbale d'argent.* C'est le *Timbre d'argent* qu'il faut lire.



BRUXELLES

M. Maugé vient de nous donner, au Théâtre des Galeries une excellente reprise de la *Fille de Madame Angot.* La piquante opérette plusieurs fois centenaire de Siraudin, Clairville et Charles Lecocq a fait un très vif plaisir, bien que la dernière reprise à Bruxelles, au Théâtre de la Bourse, ne remonte guère à plus de six ou sept années. Mais là le cadre était un peu vaste pour le tableau; au Théâtre des Galeries, l'œuvre est tout à fait à sa place et sa reprise a été bruyamment accueillie. C'est qu'elle est restée alerte, entraînante, gaie, colorée avec ses types si amusants et si bien campés de l'époque du Directoire, ses couplets et ses ensembles d'un rythme si franc et d'une facture si délicate en leur apparent abandon. La partition tout entière a gardé sa fraîcheur, et si l'on ne chante plus guère aujourd'hui sur ce ton aimable, facile et gouailleur, c'est que personne, vraiment, depuis Lecocq, n'a retrouvé la veine mélodique et l'aisance d'écriture, qui, d'un bout à l'autre, distinguent cette œuvre charmante, et en ont fait, malgré la mode changeante et l'esthétique bouleversée, un des ouvrages les plus parfaits du théâtre contemporain. Tout au plus, çà et là, se marque une légère ride, mais plutôt dans le dialogue et dans l'agencement convenu de certaines scènes. Il y aura bientôt un siècle que le type populaire de Mme Angot aura paru à la scène : la première pièce de théâtre où il figure, c'est *Madame Angot ou la Poissarde parvenue,* de Maillot, qui fut jouée, avec un succès prodigieux, en 1796, au Théâtre d'Emulation, depuis le Théâtre de la Gaîté, à Paris. C'était une satire qui amusait profondément la foule, aux dépens des trafiquants, des agioteurs, des *mayolets* du Perron de la rue Vivienne, des fournisseurs tranchant du hobereau, de tout ce monde interlope de parvenus et d'intrigants né de l'orage de la Révolution. Depuis lors, il ne disparut plus de la scène pendant une dizaine d'années, et s'y maintint, sous les formes les plus diverses, jusqu'après le premier Empire. C'est, assurément, une coïncidence bizarre qu'il y ait reparu, — après une éclipse d'un demi-siècle, — au lendemain de la chute du second Empire.

M. Maugé a eu, nous semble-t-il une heureuse idée en reprenant la *Fille de Mme Angot,* au moment où la curiosité se reporte vers cette étrange et pittoresque époque, grâce à la publication de mémoires jusqu'ici inédits, qui l'ont fait revivre à nos yeux dans ces derniers temps. Ce n'est plus naturellement l'exécution de la nouveauté, de l'inoubliable première bruxelloise à l'Alcazar, sous la direction de Humbert, avec Luigini, Desclauzas, Mario Widmer et Jolly. Mlle Lafontaine (Clairette) était, le soir de la reprise, grippée affreusement; la vaillante artiste a dû, le lendemain, renoncer à tenir le rôle où elle avait marqué, malgré son indisposition, de la verve et de la gaîté; et l'Ange Pitou de M. Servais a paru bien morose et dénué de comique; mais la belle Mme Lesœur est très séduisante dans le rôle de Mlle Lange. Leroux fait un Larivaudière suffisamment comique, l'excellent Lespinasse est un Pomponnet à la fois naïf et malicieux, les chœurs sont bons, l'orchestre discret et de sonorité distinguée, les costumes en partie ravissants, les décors ingénieux et pittoresques. Bref, la pièce a fait rire et la musique a charmé comme autrefois.

M. K.



Dimanche, au théâtre de la Monnaie, dans les *Huguenots,* débuts de Mlle J. Milcamps, l'élégante cantatrice, si souvent applaudie dans nos concerts. Mlle Milcamps, dont on connaît la voix bien timbrée et la jolie diction, a été bien accueillie dans le rôle du Page qui lui a été confié. Il y aurait, naturellement, foule de critiques à formuler, manque de crânerie, attitudes défectueuses, accointances continues avec la rampe (gravierisme aigu). Mais ces défauts, inhérents à l'émotion d'une première apparition, se corrigeront évidemment par l'habitude des planches.

N. L.

⚜

Très intéressante, la première séance populaire de musique du piano à la salle Ravenstein. Ce premier recital était consacré à Schumann. M. Litta, très en progrès, a interprété avec charme et distinction, les première et troisième partie de la *Fantaisie,* op. 17, la première partie du *Carnaval de Vienne* et les *Papillons* (12 pièces). Mais à ces œuvres, qui exigent de l'exécutant, comme de l'auditeur une connaissance approfondie de la vie du maître de Swickau, de cette vie si intellectuelle, dont ses œuvres sont le reflet, le public a généralement

préféré les *Papillons noirs*, l'*Oiseau prophète*, *Chanson triste*, *Nocturne* en *fa* majeur et les autres pièces détachées que M. Litta a détaillées à ravir, en mettant à profit les sonorités si chaudes du piano Steinway. Au 13 décembre, seconde séance Beethoven.

Rappelons qu'aujourd'hui, dimanche, a lieu la réouverture des Concerts populaires, sous la direction de M. Joseph Dupont. On trouvera le programme au répertoire des concerts. M. Vincent d'Indy est arrivé vendredi à Bruxelles, pour assister à l'exécution de sa symphonie *Cévenole*, dont M. I. Philipp jouera la partie de piano. Rappelons, à ce propos, la notice que le *Guide Musical* a publiée sur ce remarquable et fin pianiste dans son numéro 12, du 19 mars 1893.

Voici le programme complet de la première des cinq auditions organisées par la Société des Nouveaux Concerts, qui a lieu avec le concours de Mme Marie Brema et sous la direction de Franz Servais (30 décembre) :

1. Ouverture du *Barbier de Bagdad* (Peter Cornélius); 2. *Die Ideale*, poème symphonique, d'après Schiller (Liszt); 3. Deux poèmes : a) *Träume*, b) *Schmerzen* (R. Wagner), chantés par Mlle Brema, instrumentés par Mottl; 4. Ouverture de *Leonore*, no 3 (Beethoven); 5. Deux fragments de l'*Apollonide* : a) *Elegie*, b) Scène dans la tente : festin, hymne, danse sacrée (F. Servais) ; 6. Scène finale de la *Gœtterdämmerung* (R. Wagner). Brunnhilde : Mme Brema.

Pour les places et pour toute demande relative à l'abonnement, s'adresser chez Breitkopf et Hærtel, 45, Montagne de la Cour, où se trouve déposé le plan de la salle.

Nous apprenons que l'Ecole de musique d'Anvers va être prochainement élevée au rang de Conservatoire royal. En réponse à une demande qui lui a été adressée récemment, à ce sujet, par le gouverneur de la province, M. le baron Osy, M. de Burlet, ministre de l'intérieur, vient de répondre « qu'il était disposé, en principe, à accorder à l'École de musique d'Anvers le titre de Conservatoire royal, et à consacrer ainsi la renommée artistique de cette institution, à la condition que l'augmentation de dépenses qui pourrait en résulter pour le Trésor public, ne soit pas importante ». M. de Burlet a demandé, à ce sujet, à M. le baron Osy, quelques renseignements complémentaires, d'où dépendra sa décision.



Nous rappelons que la troisième séance musicale organisée par la Maison Schott se donnera le samedi 15 décembre, à 8 heures du soir, dans la salle de la Grande-Harmonie, avec le concours de MM. Eug d'Albert, pianiste, et Ed. Jacobs, violoncelliste. Voir le programme plus loin.



CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — La représentation modèle de la *Walkyrie*, donnée par le Wagner-Verein, sous la direction de M. Henri Viotta, au nouveau Théâtre-Communal d'Amsterdam, a été un très grand succès. En trois répétitions seulement, l'éminent chef d'orchestre est parvenu à réaliser une exécution vraiment parfaite. Il est vrai qu'il avait sous sa direction le superbe orchestre de M. Kes et des chanteurs wagnériens, venus tout exprès d'Allemagne et connaissant la *Walkyrie* d'un bout à l'autre : Mmes Ternina (Brunnhilde), Wittich (Sieglinde), Gisela Staudigl (Fricka), MM. Anthes (Siegmund) et Perron (Wotan).

La seule tache de cette exécution a été M. Decarli, de Dresde (Hunding), qui a laissé beaucoup à désirer comme pureté d'intonation. Le chœur des Walkyries, chanté par des artistes allemandes, avait été beaucoup mieux rendu l'année dernière par les dames du Wagner-Verein, toutes *dilettanti*.

Le premier et le troisième actes surtout de l'œuvre ont provoqué le plus grand enthousiasme. Le second acte continue à produire sur le public une impression beaucoup plus froide. A la fin de l'ouvrage, on a acclamé M. Viotta, auquel on voulait faire une ovation bien méritée, mais il s'était déjà esquivé pour se dérober à toute manifestation.

La seconde audition du Wagner-Verein se composera probablement de *Siegfried* ou de *Tristan et Iseult*.

Il est possible qu'au Théâtre-Royal français de la Haye, on monte prochainement *Hansel et Gretel* de Humperdinck. Le directeur va partir pour Dusseldorf, afin d'assister à une exécution de cet ouvrage, déjà si populaire en Allemagne. Nous avons eu une excellente reprise des *Pagliacci* de Leoncavallo, en attendant, au premier jour, celle de *Samson et Dalila*.

La Société pour l'encouragement de l'art musical nous a fait entendre l'oratorio *Paulus* de Mendelssohn, sous la direction, de plus en plus nerveuse, de M. Röntgen, et avec le concours de Mme Reddingius, MM. Litzinger, de Dusseldorf, et Sistermans, de Francfort. L'ouvrage, malgré ses nombreuses beautés, a paru un peu suranné, et l'exécution n'a pas dépassé la médiocrité. Les chœurs ont manqué de rythme et d'unité, et la justesse d'intonation a laissé beaucoup à désirer, surtout du côté des soprani. Mme Reddingius, dont la diction est excellente, qui chante juste et ne chevrote jamais, deux grandes qualités, a, malheureusement, la voix faible et manque de tempé-

rament. Sa froideur est extrême. Le ténor Litzinger est un chanteur de haute école, et sa manière de dire le récitatif, surtout, trahit l'artiste expérimenté. M. Sistermans n'était pas très bien disposé; il a, néanmoins, fort bien rendu l'arioso *Gott sei mir gnädig*, une des plus belles pages de la partition.

Au prochain concert de la même société, on exécutera les *Béatitudes* de César Franck, de même qu'à la Haye, sous la direction de Willem Kes.

Au premier concert de la Haye, on doit exécuter l'oratorio de *Noël* de Jean-Sébastien Bach.

En attendant, nous sommes menacés d'une invasion de grands pianistes : après De Greef, Eugène d'Albert; après d'Albert, Paderewsky, Siloti et Mme Rappoldi.

Au premier concert historique qui sera donné par M. Kes, le 9 décembre, nous aurons la bonne fortune d'entendre une *Sonata* de Monteverde, un *Concerto grosso* de Corelli, pour instruments à cordes avec violon-solo et viola di gamba, un *Menuet* de Nilander, *Plaisir d'amour* de Martini pour viola d'amore et clavecin, la sonate *Hortus musica* de Reintœn, un air d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, le concerto pour hautbois de Hændel, une suite pour viola di gamba et clavecin de Schenk, une cantate de Scarlatti et le *Concerto grosso* n° 6 de Hændel, pour instruments à cordes, deux violons et violoncelle-solo. C'est M. Kes en personne qui tiendra le clavecin dans cette séance si pleine d'intérêt.

Ed. de H.

ANVERS. — La maison Fréd. Rummel vient d'inaugurer très heureusement la série des séances de musique de chambre qu'elle compte donner, cet hiver, dans la salle de l'Harmonie. La première soirée avait réuni trois artistes, Mme Falk Mehlig, MM. Joh. Smit et Ed. Jacobs. Ils ont rivalisé de talent dans l'exécution du grand Trio en *si* bémol de Beethoven ainsi que dans celui de Schumann en *ré* mineur. Ces œuvres capitales, interprétées avec un ensemble parfait, ont été un vrai régal pour les dilettanti. Et la sonate en *ut* mineur de Grieg, qui traduit si bien le sentiment rêveur du maître norwégien, a fait un délicieux intermède entre les chefs-d'œuvre que je viens de citer. Le violoniste, M. J. Smit, s'y est fait remarquer autant par sa correction que par son phraser élégant et d'une pureté exceptionnelle. La deuxième séance est annoncée pour le 15 de ce mois, avec le concours de Mlle R. Hoffmann, pianiste, de Mlle Irma Sethe, violoniste, et de M. Demest, ténor.

La deuxième séance de musique de chambre que nous a offerte, lundi, M. J. Marien, a été loin de valoir la première. La composition du programme n'était pas heureuse, et le pianiste, M. Eibenschütz, de Cologne, n'a guère su en relever l'intérêt. Son jeu est bien sec et les gestes maniérés de l'exécutant n'y adjoignent point de relief. Dans la sonate de Brahms, op. 78, et dans le quintette de Schumann, l'artiste a été absolument incolore. La *Polonaise* de Liszt, qu'il a jouée seul, n'était guère à sa place, avec ses cadences brillantes, dans ce milieu classique. Enfin, Mlle Levering, au lieu d'interpréter quelques unes des délicieuses mélodies de Schubert ou de Schumann, a préféré chanter le grand air d'*Obéron*. Cet air est très beau, mais il n'était point à sa place et ne se supporte guère avec un simple accompagnement de piano. Mentionnons l'exécution d'un quintette de Mozart, comme particulièrement réussie. Un jeune clarinettiste, M. Cootmans, s'y est fait remarquer. Le célèbre larghetto a été fort goûté.

La première de *Ondine* au Théâtre Lyrique flamand, a obtenu un franc succès; l'ouvrage a été monté avec goût et nous y voyons figurer les meilleurs éléments de la troupe lyrique.

Mlle Levering, sous les traits d'Ondine, a été charmante et a partagé les honneurs de la soirée avec MM. Fontaine et Berckmans. N'oublions pas M. Dierickx qui a beaucoup gagné comme chanteur et qui a été, comme comédien, d'une gaîté communicative.

Quant à la partition de Lortzing, elle est d'une assez mince valeur. Incontestablement inférieure à celle de *Czar et Charpentier*, elle offre également moins d'intérêt pour la partie symphonique.

A. W.

LEIPZIG. — Pendant les deux derniers mois le répertoire du théâtre n'a pas manqué de variété. Des œuvres de Richard Wagner, nous avons entendu *Tristan et Iseult*, les *Maîtres Chanteurs*, *Tannhæuser*; de Mozart, *Cosi fan tutte*, *Bastien et Bastienne*, les *Noces de Figaro*; de Lortzing, *Czar et Charpentier*, *Ondine*; de Schumann, *Geneviève*; de Meyerbeer, l'*Africaine*; de Smetana, la *Fiancée vendue*. L'école française a été représentée par Halévy (la *Juive* et l'*Eclair*), Ambroise Thomas (*Mignon*), Bizet (*Carmen*); celle des Italiens, par Verdi (la *Traviata*, avec le concours de Mme Lillian Nordica, et *Falstaff*); Rossini (*Tell*) et Leoncavallo (*Pagliacci*). L'œuvre qui a eu le plus grand nombre de représentations dans ces deux mois est *Hansel et Gretel*.

Nous avons eu aussi le 26 novembre, au théâtre, une exécution du *Chant à Ægir*, de l'empereur Guillaume II. Cette composition innocente, produit d'un caprice de souverain, sur la valeur musicale de laquelle il ne vaut pas la peine d'insister, a reçu ici l'accueil qu'on lui doit; — elle a été sifflée énergiquement, fait qu'une partie de la presse n'a pas eu le courage de mentionner.

Le 12 novembre, la Singakademie, sous la direction de M. le docteur Paul Klengel, nous a donné une exécution très réussie du *Franciscus* d'Edgar Tinel. Si remarquable que soit l'ouvrage, il a paru, en raison du sujet, trop mondain pour porter le titre d'oratorio; en général, l'orchestration est un peu trop exubérante. L'auditoire n'en a pas moins fait l'accueil le plus sympathique à l'œuvre et accablé le compositeur, présent à

l'exécution, d'ovations on ne peut plus flatteuses.

Les concerts du Liszt-Verein, qui complètent heureusement les concerts du Gewandhaus, en nous faisant connaître, avant tout, l'art musical contemporain sous la direction de chefs d'orchestre renommés, ont repris le 21 octobre et retrouvé leur vogue d'antan. Ils réunissent un auditoire presque cosmopolite d'environ trois mille personnes. Le premier des cinq concerts annoncés a été conduit par M. le kapellmeister Emile Steinbach, de Mayence. Le programme comprenait, comme œuvres orchestrales, les *Préludes* et *Festklænge* de Liszt et l'*Apparition de Vénus* de Steinbach. C'est une composition de valeur ; l'auteur s'entend parfaitement à manier l'orchestre ; sa traduction musicale du sujet est à la fois spirituelle, pittoresque et colorée, encore que l'influence de Wagner se fasse trop sensiblement sentir.

Le pianiste Lamond, de Francfort-sur-Mein, a exécuté avec succès le concerto en *si* mineur de Tschaïkowski. A côté de lui, Mme Lillian Sanderson n'a obtenu qu'un accueil assez modeste.

Au deuxième concert, le 24 novembre, c'est le kapellmeister Zumpe, de Stuttgart, qui dirigeait. Il a fait jouer la *Faust-Symphonie* de Liszt et l'*Espana* de Chabrier. Les deux pièces ont été applaudies avec enthousiasme. Le pianiste Feruccio Busoni, de Berlin, a joué le concerto en *la* majeur de Liszt, et M. le professeur Brodsky, une suite pour violon de Novarck, dont la troisième partie *perpétuo mobile*), seule, a pu nous intéresser.

Pour donner un aperçu du développement de la musique instrumentale, M. Hermann Kretzschmar, professeur à l'Université, a institué des concerts académiques, dont le premier comprenait des compositions du XVIIIe siècle de Gluck (ballet tiré de *Don Juan*), Bach, Hændel, Rameau (suite de l'opéra *Platée*), Mozart et Haydn

Le deuxième concert a été consacré à des compositions de Beethoven. EDM. RORHLICH.

LIÉGE. — Le quatuor liégeois fondé, l'an dernier, par M. Geminich, a ouvert, le 23 novembre dernier, la série de ses séances de musique de chambre. M. Geminich, et ses jeunes partenaires, MM. J. Robert, O. Englebert et Gillard, se sont efforcés de nous convaincre du travail accompli par eux et de leurs nobles intentions, d'abord dans le célèbre dixième quatuor de Beethoven ; ils en ont rendu les différents mouvements avec style et sentiment. Mais ils ont mieux réussi dans le *Quintette* en *fa* mineur pour piano et archets de C. Franck, dont les allures toutes modernes s'identifient mieux, semble-t-il, avec leur compréhension musicale. La partie de piano dans le *Quintette* était tenue par M. S. Vantyn, professeur à notre Conservatoire, qui, entre les deux pièces concertantes, avait joué, non sans qualités, les études symphoniques de Schumann.

La Société de musique de chambre rivale du quatuor Geminich a inauguré ses séances le 28 novembre, à la Salle Orientale. Le quatuor en *la* majeur de Mozart, exécuté par MM. L. Charlier, J. Harzé, L. Hermans et J. Falla, lauréats de notre Conservatoire, servait d'ouverture. Adorable composition musicale, caressée avec délicatesse et esprit.

Les mêmes soins ont été donnés par les jeunes quintettistes au quatuor no 10 de Beethoven. Enfin, l'admirable sonate en *la* majeur de C. Franck, pour piano et violon, a été interprétée d'une façon inspirée par le fondateur de la nouvelle société, M. Léon Charlier et Mlle H. Donnay, musicienne parfaite, médaille de la classe de M. J. Ghymers

Au Conservatoire, le dimanche 2 décembre, seconde audition consacrée à Beethoven. Pièce principale, *Egmont*, avec texte explicatif de Jules Guilliaume; l'ouverture seule, jusqu'ici, avait été entendue à Liége. Exécution très soignée et animée.

La partie récitée d'*Egmont* a été déclamée par M. E. Sigogne, chargé du cours d'éloquence à l'Université, et qui s'en est acquitté avec un art sincère et avec des effets gradués et très émouvants. A ses côtés, charmante dans les chansons de Claire, Mlle M. Lignière, une de nos meilleures cantatrices, très communicative aussi dans l'admirable élégie *Adélaïde*.

On espérait beaucoup de M. Max Maaz, sorti récemment, avec la médaille en vermeil, de la classe de M. Thomson, et qui se produisait dans la première partie du concerto en *ré* majeur de Beethoven. En très remarquable artiste, le jeune violoniste a fait, en effet, briller les qualités rares qui caractérisent l'école de son illustre maître : interprétation convaincue et raisonnée, justesse impeccable, sonorité flatteuse et sentiment musical intense, servi par une maîtresse technique.

M. Max Maaz, qui nous quitte, ira augmenter avec éclat, à l'étranger, la pléiade des virtuoses sortis de notre Conservatoire.

La *Victoire de Wellington*, symphonie militaire écrite, en 1813, par le maître, à l'occasion de la bataille de Hanau, clôturait bruyamment, et à l'étonnement de l'auditoire, cette seconde audition.

Le soin de régler cette attachante séance avait été confiée à M. Jules Debefve, qui, comme précédemment, s'est acquitté de sa tâche avec compétence et dévouement. A. B. O.

LONDRES. — Semaine très mouvementée. Je n'ai pu assister qu'au dernier des trois concerts donnés par M. Félix Mottl à Saint-James Hall. L'illustre capellmeister y a été accueilli avec le même enthousiasme que l'année dernière. Mais aussi quelle maîtrise! C'est plaisir à voir comme nos musiciens se surpassent sous la baguette d'un Richter ou d'un Mottl. Au programme, du Berlioz, du Liszt, du Wagner, entre autres, l'ouverture des

Fées, œuvre de jeunesse où se révèle déjà la puissance de celui qui devait devenir le maître de Bayreuth. Mottl a aussi dirigé admirablement le *Mazeppa* de Liszt, qui, rendu d'une manière saisissante, a produit une profonde impression.

Public moins clairsemé au dernier Symphonic Concert. M. Henschel nous a fait entendre à nouveau le prélude de *Hansel et Gretel* d'Humperdinck; numéro redemandé, disait le programme. Il figurait également la veille au concert de Royal Amateur orchestral Society ! C'est, décidément, le succès du jour.

L'ouvrage de M. Humperdinck nous sera donné sous peu par la Carl Rosa Company. En vue de son exécution, de nombreux engagements ont été faits; dans le nombre, nous sommes heureux de mentionner Mlle Jeanne Douste.

L'éminent violoncelliste David Popper a joué chez Henschel une nouvelle composition de sa façon, *Im Walde,* suite pour violoncelle et orchestre dont on a bissé et redemandé l'adagio et l'allegro moderato.

Le concert de la London Amateur orchestral Society était peu intéressant, à part la quatrième symphonie de Beethoven. A côté du prélude de *Hansel et Gretel,* on y a entendu une *Mandoline-Sérénade* de M. Eilenberg, *pizzicato* pour instruments à cordes! Œuvre très banale, mais elle est à la portée d'amateurs vis-à-vis desquels on ne peut se montrer exigeant. Comme précédemment, le duc d'Edimbourg occupait sa place parmi les exécutants.

Au Savoy-Theatre, une bonne petite opérette, *Mirette,* livret de Michel Carré, musique d'André Messager, a fait une assez heureuse carrière. Miss Florence Saint-John fait une bohémienne se ressentant un peu trop du West-End. M. Passmore et miss Emmie Olden, pleins de bonne humeur, ont été bissés dans un duo chorégraphique étourdissant.

A. L.



NANCY. — La saison des concerts du Conservatoire s'est ouverte, le 18 novembre, avec un éclat inaccoutumé, un succès sans analogue dans l'histoire de la musique à Nancy. La vaste salle Victor Poirel s'est trouvée trop petite pour recevoir toutes les personnes qui tenaient à saluer la première apparition au pupitre de chef d'orchestre de M. J. Guy Ropartz, le nouveau directeur de notre Conservatoire.

Il a fait un début vraiment triomphal. Le très distingué compositeur des *Landes* et de *Pêcheur d'Islande* est assez connu : mais il s'est révélé, ce jour-là, comme un guide très sûr, très énergique, capable de faire accomplir à ses musiciens des miracles. De fait, aucun auditeur n'a reconnu l'orchestre de l'année dernière, absolument métamorphosé.

Le programme, composé avec beaucoup de bonheur, comprenait la première suite de l'*Arlésienne*, les *Djinns* de César Franck, où Mlle Louisa Collin, professeur au Conservatoire, a tenu l'importante partie de piano avec sa virtuosité habituelle, l'*Axel* de M. Alexandre Georges, et la symphonie en *ut* mineur de Beethoven : tous morceaux accueillis par de chaleureux applaudissements.

Le deuxième concert, donné le 2 décembre, a confirmé ce succès d'une manière décisive. Une brillant Symphonie, entièrement inédite, de M. Léon Boëllmann, organiste à Saint-Vincent de Paul de Paris, constituait la pièce de résistance. Cette œuvre, à la fois d'une orchestration très riche et d'une belle clarté, a été acclamée longuement ainsi que son auteur, lequel s'est dérobé par excès de modestie.

Venaient ensuite la *Marche des Pèlerins,* d'*Harold en Italie* de Berlioz, une jolie sérénade inédite de M. Glazounow, et l'ouverture des *Maîtres Chanteurs,* que l'orchestre a interprétée avec une maestria également « inédite » et qui a produit une grande impression.

D'ailleurs, le public nancéen semble s'intéresser de plus en plus aux belles œuvres de musique : c'est ainsi qu'il s'est porté en foule à la première des quatre séances de musique de chambre organisées par notre confrère la *Lorraine-Artiste,* malgré l'austérité voulue du programme.

Le superbe quatuor de Franck pour archets a été interprété dans un sens artistique, avec un souci scrupuleux des intentions du maître et avec une telle intensité d'émotion que plus d'un essuyait furtivement une larme. MM. Hecking, Schwartz, David et Dupuy ont été vivement applaudis, et c'était justice. M. David a joué l'*Elégie* pour alto de Glazounow en véritable artiste et a été fort bien accompagné par Mlle M. Moulins. Et pour terminer, le quatrième quatuor en *ut* mineur de Beethoven a été très soigneusement détaillé par les quartettistes déjà nommés. Excellente soirée en somme, dont le succès est bien fait pour encourager notre jeune société de quatuors.

ADOLPHE GARNIER.

TOURNAI. — Le dernier concert de la Société de musique était consacré aux deux premiers actes des *Pêcheurs de Perles* de Bizet et à la musique de l'*Arlésienne*, du même auteur. Les solistes engagés étaient Mlle Aubecq, du Conservatoire de Paris, M. Tondeur, professeur au Conservatoire de Mons, et Gogny, du théâtre de Lille.

Le prochain concert, fixé au 22 décembre, aura un programme composé presque entièrement des œuvres de M. Th. Dubois, de Paris. On exécutera de cet auteur *Hylas* et l'*Enlèvement de Proserpine*, pour soli, chœur et orchestre. De plus, l'orchestre interprétera sa *Marche de Jeanne d'Arc* et son ballet la *Farandole*. Les artistes qui prêteront leur concours à cette soirée musicale sont : Mlle Milcamps, M. Tondeur, baryton, M. Colonne, de Paris, pianiste-compositeur, et M. Lilier, violoniste. Le comité de la Société de musique a eu l'heureuse

inspiration de s'adjoindre un orchestre complet pour chacun de ses concerts.

VERVIERS. — Quatorzième grand concert annuel de la société royale l'Émulation. — Concert composé principalement d'œuvres pour chœurs mixtes : parmi les plus intéressants était la *Nuit Persane* de Saint-Saëns, dont la jolie voix de ténor de M. A. Moussoux, de Liége, faisait ressortir le principal charme; puis deux petits chœurs du XVIe siècle arrangés par Gevaert. Les belles voix de l'Emulation et toutes les peines que se donne son chef dévoué M. Voncken, ont fait écouter avec sérénité deux chœurs de Th. Dubois, où, soit myopie musicale, soit défaut d'enthousiasme, je n'ai découvert ni intense personnalité, ni grande nouveauté.

Entendu un jeune violoniste verviétois qui est allé apprendre le violon et désapprendre l'art au Conservatoire de Liége, où les leçons d'un excellent et grand artiste ne parviennent pas (ce serait miraculeusement impossible) à réagir contre le niveau esthétique général de Liége (Conservatoire), très à l'abri du courant moderne. Peu d'idée de l'ensemble d'une œuvre, de ses creux et de ses reliefs. Du reste, succès très grand pour M. Ch. Herman auprès du public, moins grincheux que votre chroniqueur. On a beaucoup applaudi aussi deux élèves de notre école, M. Longtain et Mlle Henrotay — jolie voix claire, — dans le duo d'*Aben Hamet* et les solos de *Hylas* de Th. Dubois.

Le concert s'ouvrait par une œuvre du pauvre Guillaume Lekeu dont le souvenir semble grandir dans nos mémoires à mesure que s'éloigne le temps où nous l'avons connu. Son « chant lyrique » pour chœur et orchestre avait été composé pour l'Emulation elle-même, et on sait gré à celle-ci de le redire. Ce n'était cependant pas une des meilleures compositions de Lekeu; elle avait été écrite hâtivement. Mais on y retrouve son faire si personnel et des associations de notes et d'accords qui semblent le caractériser, et qui rappellent qu'il était déjà tout entier une nature exceptionnellement *une*.



VIENNE. — Si le manque de respect du public envers les grandes créations dramatiques (en particulier envers celles de R. Wagner) nous éloigne de l'opéra, combien, en revanche, nous réjouissons-nous de pénétrer dans la salle du Conservatoire, où se donnent les concerts philharmoniques ! Ici règne le plus grand recueillement, puis, dès que Richter apparait au pupitre, toute porte se trouve à l'instant fermée, et le gardien se convertit en cerbère. Quant au parterre, composé des fervents, il est d'une « férocité » qui vous met toute la salle au pas.

Le second concert commençait par l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven. A propos du silence qui précède la seconde partie de cette ouverture, le Programm-Buch nous apprend que Beethoven écrivit, en certain endroit, de ses esquisses (1810) : « La mort pourrait être exprimée par une pause. »

Faut-il dire que l'exécution a été merveilleuse? La marche triomphale a transporté d'enthousiasme tout l'auditoire, qui a rappelé Richter quatre fois. Quiconque a vu diriger un Bülow, un Weingartner, s'étonne du résultat obtenu chez Richter avec une telle sobriété de gestes. Tout au plus voit-on s'élever son bras gauche pour un *forte* des timbales ou des cuivres. Et, cependant, quelle vie au sein de cet orchestre, quelle chaleur, quel enthousiasme !

Le concerto en *mi* bémol de Liszt, interprété par M. Epstein, fils du professeur au Conservatoire, m'a laissé froid. Le jeu du pianiste manque d'énergie et d'accent, et son phrasé dans le piano est trop caoutchouc.

Le concert se terminait par la seconde symphonie en *ut* mineur d'Anton Bruckner. L'œuvre est une des plus faibles de Bruckner. Dans la première partie, le thème de la prière de Rienzi s'y développe longuement. L'adagio est écrit dans le style mendelssohnien, c'est-à-dire avec du miel à la clef. Le scherzo est la partie la mieux venue, encore que le trio en forme de *Lændler* ne soit pas très symphonique. La septième symphonie de Bruckner (il y en a huit) est, décidément, la meilleure. Celles qui la précèdent peuvent être considérées comme de grandes esquisses préparatoires. Dans chacune d'elles perce le « système » de l'auteur : le renversement des thèmes (parfois très malheureux !) le trémolo, l'abus du contrepoint et des accords sans tierce et de tierce et quarte, ces derniers dans la composition des cantilènes, une pédale ramenant la troisième partie après le travail thématique, etc., etc.

La seconde symphonie est dédiée à Liszt, qui, nous le savons, ne professait pas pour elle de l'admiration.

L'auteur, un vieillard de soixante-et-onze ans est en ce moment très souffrant; il assistait néanmoins au concert. Le public, électrisé plutôt par sa présence que par la valeur de l'œuvre, l'a rappelé plusieurs fois après chaque partie *sturmisch*.

E. B.

NOUVELLES DIVERSES

Sainte-Foix, l'opéra en un acte, paroles de M. Hans Wolzogen, le wagnériste fameux, musique de M. Hans Somme, n'a pas réussi à l'Opéra de Munich.

En revanche, la reprise de l'*Uthal* de Méhul se maintient et obtient un vif succès de curiosité.

Le théâtre de Munich vient également de reprendre l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Principaux interprètes : Mme Wekerlen, M. Vogl et le baryton Gura.

— L'opéra de Berlin s'italianise de plus en plus. Cette semaine — le 8 décembre — y a commencé une série de représentations italiennes données par trois artistes célèbres : Mme Albani, le baryton Francesco d'Andrade et le ténor Ravelli. La représentation de début se composait de la *Traviata*.

— Dans un grand nombre de villes d'Allemagne, la mort de Rubinstein a été commémorée par l'exécution de l'une ou l'autre de ses œuvres symphoniques, créées à Brême, à Hambourg, à Cologne et à Dresde. A Vienne, la Société des Amis de la musique a fait exécuter, à son concert du 2 décembre, des chœurs de son oratorio la *Tour de Babel*.

— Une communication intéressante arrive de Gênes au *Ménestrel*, Verdi a consacré les dernières semaines qui viennent de s'écouler à la rédaction définitive de son testament. Sa fortune, évaluée à plus de dix millions de francs, sera entièrement consacrée à une œuvre grandiose de bienfaisance. Après avoir exposé qu'il ne laisse pas d'enfant et qu'il ne croit pas devoir enrichir des parents éloignés, le vieux maître déclare dans son testament que sa fortune doit faire le bonheur de ceux qui ont contribué à la lui faire gagner, c'est-à-dire des musiciens et des artistes lyriques. Il fera construire sur ses terres, dans un paysage charmant, un splendide palais, en forme de croix latine, qui pourra abriter jusqu'à deux cents personnes des deux sexes, et ce palais servira d'asile aux musiciens et artistes lyriques italiens qui se trouveront sans fortune à la fin de leur carrière.

L'installation sera des plus confortables : la lumière électrique, l'hydrothérapie et le chauffage perfectionné n'y manqueront pas. Tous les instruments de musique s'y trouveront à profusion ; on y comptera jusqu'à cinquante pianos et plusieurs orgues. Une salle de musique avec une petite scène et une grande bibliothèque seront à la disposition des heureux habitants. Aux grandes réunions servira la salle principale, qui sera décorée de fresques représentant des scènes tirées de l'œuvre de Verdi. Tous les plans sont terminés, et Verdi espère assister à l'ouverture de son asile, ayant l'intention de mener activement les travaux, qui commenceront sous peu. « Ce sera ma dernière œuvre », aurait-il dit aux jurisconsultes et notaires qui l'ont assisté dans l'élaboration très compliquée de son testament.

BIBLIOGRAPHIE

Chez les éditeurs A. Durand et fils à Paris, a paru récemment un cahier d'exercices journaliers pour le piano, suivis d'exercices tirés d'auteurs anciens et modernes par M. I. Philipp. Il s'agit d'exercices pour les élèves déjà avancés dans

leurs études et intéressant même les pianistes déjà arrivés. Nous appelons à ce double titre l'attention sur ce recueil magnifiquement gravé par les grands éditeurs parisiens. L'ouvrage se présente à nous sous le haut patronage de M. Camille Saint-Saëns, qui est lui-même un des maîtres du clavier. Dans cette préface, M. Saint-Saëns loue surtout l'ingénieuse idée qu'a eue M. Philipp d'ajouter à ses exercices originaux un choix de passages scabreux, pris dans des œuvres que l'exécutant est exposé à rencontrer sur sa route, de façon qu'il ne soit pas arrêté par ces casse-cou redoutables quand l'occasion de les affronter se présentera; ils sont fort bien doigtés, de la façon la plus moderne et la plus pratique. Il en résulte une sorte de *vade mecum* d'exécution transcendante, où l'intérêt musical se joint à l'utilité.

Chez les éditeurs Mackar et Noël, à Paris, vient de paraître la *Marche funèbre* de P. Tschaïkowsky, exécutée par l'orchestre de la cour de Russie aux funérailles de l'empereur Alexandre III.

Chez les mêmes éditeurs, va paraître sous peu une partition française d'*Eugène Onéguine*, le chef-d'œuvre dramatique de Tschaïkowsky. La version française du poème est de M. C. Delines, qui a traduit le livre de Rubinstein sur la Musique et les musiciens.



NÉCROLOGIE

Est décédée :

A Schaerbeek, dans le courant de novembre, Mme Léon Tilmont, née Fanny Debas, ancien premier prix de piano au Conservatoire de Bruxelles (classe de Mme Pleyel), et fille de feu Salomon Debas, qui fut longtemps alto solo au théâtre de la Monnaie.

Mme Tilmont avait vu le jour à La Haye (le 26 décembre 1835) et s'était mariée à Bruxelles, où, tant comme femme que comme pianiste enseignante, elle occupait une situation des plus honorables. Edouard Gregoir, dans ses *Artistes musiciens néerlandais*, Anvers. 1864, lui a consacré une notice, page 69

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

Opéra. — Du 25 novembre au 2 décembre : L'Africaine. Hænsel et Gretel. Les Saisons. Cavalleria rusticana et la Croix d'Or. Hænsel et Gretel Carnaval. Oberon. Hænsel et Gretel. Carnaval. Les Maîtres Chanteurs de Nurenberg (centième représentation à Berlin). Hænsel et Gretel. Puppenfee.

Bruxelles

Théâtre royal de la Monnaie. — Du 2 au 9 décembre : Samson et Dalila. Le Portrait de Manon. La

Navarraise. Coppelia (deuxième acte). Philémon et Baucis. Les Noces de Jeannette. — Prochainement le Rêve.

GALERIES. — La Fille de Mme Angot. Dimanche, matinée à 1 h. 1/2.

ALCAZAR ROYAL. — Bruxelles sans gêne

CONCERTS POPULAIRES sous la direction de M. Joseph Dupont. Dimanche 9 décembre, premier concert avec le concours de M. I. Philipp. — 1. Ouverture du Songe d'une nuit d'été (Mendelshonn); 2. Symphonie pour piano et orchestre, sur un chant montagnard français (Vincent d'Indy); 3 Conte féerique, première exécution (Runsky Korsakow); 4 Fantaisie pour piano et orchestre, première exécution (Bernard); 5 Introduction du deuxième acte de Gwendoline (Chabrier); 6. Ouverture de Tannhæuser.

Dresde

OPÉRA — Du 4 au 10 décembre : La Reine de Saba. Obéron Freischütz Sinfonie-Concert. Falstaff. Mignon.

Marseille

ASSOCIATION ARTISTIQUE DE MARSEILLE, sous la direction de M. Jules Lecocq, avec le concours de M. Raoul Pugno. — Programme du 9 décembre 1894 : 1. Symphonie, no 11, en *si* bémol (Haydn), la reine de France; 2. Concerto pour piano, op. 16 (Grieg), M. Raoul Pugno; 3. Les Landes, paysage breton, première audition (Guy-Ropartz); 4. *a*) Air varié en *sol* (Hændel); *b*) Sérénade à la lune (R. Puguo), M. Raoul Puguo; 5, Siegfried, murmures de la forêt (Wagner); 6. *a*) Nocturne en *fa* dièze (Chopin); *b*) La chasse (Mendelssohn), M. Raoul Pugno; 7. Introduction du troisième acte de Lohengrin (Wagner).

Liége

SALLE DU CONSERVATOIRE ROYAL. — Nouveaux Concerts, sous la direction de M. S Dupuis Premier concert, dimanche 9 décembre 1894, à 3 1/2 heures, avec le concours de M. Ferruccio Busoni. Programme : 1. Première symphonie en *ut* mineur, op. 68 (J. Brahms); 2. Concerto pour piano et orchestre (F. Busoni), Ferruccio Busoni; 3. Prélude de Hænsel et Gretel, légende en trois tableaux (E. Humperdinck); 4 Rapsodie espagnole, orchestration F. Busoni (J Liszt), F. Busoni; 5. Moldau, poème symphonique (B. Smetana), du Cycle « Ma Patrie ». Deuxième concert, dimanche 13 janvier 1895, à 3 1/2 heures, avec le concours de M. Franz Ondricek, violoniste. Troisième concert, dimanche 3 mars 1895, à 3 1/2 heures, avec le concours de Mme Fanny Bloomfield-Zeisler, pianiste. Quatrième concert, dimanche 7 avril 1895, à 3 1/2 heures, avec le concours de M. J.-M. Orelio.

Mons

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE. — Soirée intime le 3 décembre. Programme : 1. Vieilles chansons néerlandaises (F. Van Duyse). *a*) Si douce chanson (XIVe siècle); *b*) Voici le jour (XVe siècle); *c*) C'était une nuit (XVIe siècle). 2 Quatrième Sonate en *ré* majeur pour violon (G.-F. Hændel), M. R. Josz; 3. Air d'Iphigénie en Aulide (Gluck), M. Dufrasne; 4. Alceste, tragédie-opéra, premier acte (Gluck) Alceste, Mme Houzeau de Lehaie; le Grand-Prêtre, M. Tondeur; l'Oracle, M. Kainscopp; Evander, M. Dequesne 5 Chaconne pour violon (J.-S. Bach), M. R. Josz; 6. Air du Maréchal ferrant (Philidor), M. Dufrasne; 7. Vieilles chansons néerlandaises (F. Van Duyse). *d*) Dans la Cité (XVIIe siècle); *e*) Or, dans la Nuit (XVIIIe siècle).

Nancy

SOIRÉES DE LA LORRAINE-ARTISTE. — Première séance de musique de chambre, classique et moderne, par le quatuor d'archets, MM. Hekking, Schwartz, David, Dupuis. Mercredi 5 décembre 1894, à 2 1/2 heures du soir, avec le concours de Mlle Marguerite Moulins. Programme : 1. Quatuor en *ré* majeur (César Franck); 2. Elégie (A. Glazounow), alto, M. David; piano, Mlle Marguerite Moulins; 3. Quatuor en *ut* mineur, op. 18 no 4 (Beethoven).

Paris

OPÉRA. — Du 2 au 9 décembre : mercredi, Salammbô; vendredi, Othello; samedi, la Valkyrie.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 2 au 9 décembre : mercredi, Mignon; jeudi et samedi, Carmen; vendredi, le Domino noir et le Châlet.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Le dimanche 9 décembre, à 2 heures. Programme : 1. Symphonie en *ut* mineur (Beethoven); 2. Ave verum (Mozart); 3. Ouverture de Mélusine (Mendelssohn); 4. Gloria patri, double chœur sans accompagnement (Palestrina); 5, 52e Symphonie en *si* bémol (Haydn). Le concert sera dirigé par M. Paul Taffanel.

CONCERTS-COLONNE. — Dimanche 9 décembre, à 2 h. 1/4 très précises. Ouverture des Francs-Juges. Le jeune pâtre breton. Rêverie et caprice. La Captive. Requiem : 1 Requiem et Kyrie; 2. Dies iræ; Tuba mirum; 3. Quid sum miser; 4 Rex tremendæ; 5. Quœrens me; 6 Lacrymosa; 7. Offertoire; 8. Hostias et preces; 9. Sanctus Deus Sabaoth; 10. Agnus Dei (Berlioz). Interprètes : Mlle Planes, MM. Warmbrodt, G. Rémy.

CONCERTS-LAMOUREUX. — Dimanche 9 décembre, à 2 h. 1/2. Programme : Symphonie en *si* bémol (Schumann); 2. Air d'entrée d'Elisabeth, Tannhæuser (Wagner), par Mme Klafsky; 3 Chasse et Orage, les Troyens (Berlioz); 4 Air de Fidelio (Beethoven), par Mme Klafsky; 5 Les Murmures de la forêt, Siegfried (Wagner); 6. Tristan et Iseult, fragments : Prélude, Mort d'Iseult (Wagner), Iseult : Mme Klafsky; 7. Le Rouet d'Omphale, poème symphonique (Saint-Saëns).

CONCERTS D'HARCOURT. — Dimanche 9 décembre, à 2 1/2 heures. Dernière audition du Tannhæuser. Ouverture. premier acte : Venusberg, duo; Scène du Pâtre. Septuor. Deuxième acte : Introduction, Récit de Wolfram, Chœurs des Pélerins, Prière d'Elisabeth, Romance de l'Etoile, Air de Tannhæuser, Finale. Solistes : Mlle Eléonore Blanc, MM. Vergnet, Auguez, Challet, Commène, etc. 450 exécutants, sous la direction de M. Eugène d'Harcourt.

Vienne

OPÉRA. — Du 23 novembre au 3 décembre: Cornéliu Schutt, Autour de Vienne, Carmen, Cornélius Schutt. Otello, L'Armurier, Cornélius Schutt, Le Trouvère.

AN DER WIEN. — Le pauvre Jonathan. Le Marchand d'Oiseau. Czar et Charpentier.

LES ÉTRENNES DES PETITS PAUVRES

Une heureuse idée, à laquelle nous nous associons de

tout cœur, a été lancée cette semaine par notre confrère le *Petit Bleu*. Le *Petit Bleu* rappelle la généreuse et ingénieuse initiative de M. Labouchere, le député et écrivain libéral anglais, qui, par l'intermédiaire de son journal *The Truth*, ouvre, chaque année, en décembre, une sorte de vaste concours de charité destiné à assurer à la plus chétive partie de l'humanité les charmantes et innocentes ivresses de la *Christmas*, — la Noël, la grande fête des Anglo-Saxons. A cette époque de l'année, M. Labouchere recueille, pendant trois semaines, toutes les poupées, tous les jouets que veulent bien lui adresser des milliers de braves gens. Et quand M. Labouchere a réuni tout son butin de Père Noël, il en fait une exposition publique; il décerne des prix aux dames dont les mains de fée lui ont habillé les plus belles poupées ou envoyé le plus gros tas de cadeaux pour ses humbles protégés.

« Pourquoi, dit le *Petit Bleu*, ne tenterions nous pas quelque chose de ce genre en Belgique, en appliquant cette tentative au premier de l'an, à la date des étrennes, à la journée qui devrait s'ouvrir pour tous, et surtout pour les petits pauvres, comme une aube souriante d'ère nouvelle? Le *Petit Bleu* est persuadé que ses lecteurs et ses lectrices l'y aideront. »

Les nôtres se joindront certainement à ceux du *Petit Bleu* qui fera connaître ultérieurement les détails d'exécution de l'œuvre charitable entreprise par lui. Bornons-nous à ajouter que les dons et envois sont reçus à l'administration de l'*Office central*, du 5 au 20 décembre.

Bruxelles — Impr TH LOMBAERTS, Montagne des Aveugles, 7

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE.

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N. LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Ed. Schuré — Michel Brenet
Georges Servières
Hugues Imbert — H. de Curzon
Camille Benoit — Etienne Destranges
Guy Ropartz — J. Manskopf
Van Santen Kolff — Dr Edm. Rochlich
J. Houston Chamberlain
Ed. Vander Straeten — Ed. Evenepoel
Maurice Kufferath
Charles Tardieu — Marcel Remy
Ernest Thomas — J. Malherbe
Henry Maubel — Ed. de Hartog
Dr Victor Joss. — N. Liez. — I. Will
Dr F.-V. Dwelshauwers-Dery
Ernest Closson — Lucien De Busscher
Oberdœrfer — Jean Marlin
J. Brunet — A. Wilford, etc, etc.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 16 Décembre 1894 — NUMÉRO 51

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborough street, 54; Schott et Co, Regent street, 157. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich : Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liége : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir.—A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit.—A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski.—A Moscou : Jurgenson. — A Mexico: N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 51. 16 Décembre 1894.

MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE

(Suite. — Voir les nos 44, 45, 46, 47, 48, 49 et 50



SIEGFRIED

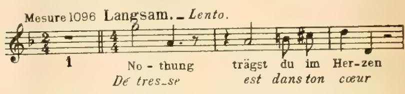
Nous donnons aujourd'hui un important fragment de l'étude métronomique sur *Siegfried*. Elle se rapporte aux exécutions du 6 et du 27 septembre 1893, données au Théâtre royal de Munich, sous la direction de M. Hermann Levi. La distribution était la même, sauf pour les rôles de Siegfried, le Voyageur, Brünnhilde et l'Oiseau, tenus respectivement par MM. Alvary, Brucks, Mmes Sucher et Borchers pour la première représentation, et par MM. Vogl, Grengg, Mlles Ternina et Abendroth pour la seconde. Ces détails sont utiles à retenir ; MM. Alvin et Prieur recherchent, en effet, quelle influence peut exercer sur les mouvements le changement des artistes chargés des parties vocales et quelles différences résultent du rôle même.

L'exemple suivant va nous faire saisir quelques faits nouveaux relatifs non plus à l'influence métronomique de tel ou tel interprète, mais à celle du rôle lui-même; il comprendra, dans toute son étendue, le combat de Siegfried contre le dragon Fafner. Siegfried aperçoit le monstre, éveillé par les appels du cor (A. 162. F. 185) :

Mesure 1016 Mässig langsam. — *Moderato.*

Ha ha! Da hät - te mein Lied
ah ah ma séré - nade me vaut

Le 4/4 *Moderato* s'étend pendant toute la durée du dialogue entre les deux adversaires ; au moment du combat, la mesure passe au 6/8 ou 2/4 *Animato;* après la victoire de Siegfried arrive le 4/4 *Lento* (A. 167, F. 190) :



Voici comment les allures ont été réglées aux deux exécutions pour quatorze fragments successifs. Sans entrer dans tous les détails, nous avons isolé divers intervalles correspondant au rôle de Siegfried, au rôle de Fafner, et à l'orchestre seul :

Pages des réductions allemande	Pages des réductions française	TEXTE CHANTÉ	Mouvemts constatés aux exécutions 1	Mouvemts constatés aux exécutions 2	OBSERVATIONS
162	185	Ha Ha da hätte... Ma sérénade *Mässig langsam* 4/4 *Moderato*	♩= 75	♩= 85	Siegfried
162	185	Was ist da .... Qu'es-tu	68	64	Siegfried
163	186	Von dir erfahren ... Bien l'apprendre	60	60	Siegfr. et Fafn.
163	186	Was weiss ich ... Est certaine	65	65	Siegfried
163	187	Trinken wollt' ich . Je cherche à boire	48	48	Fafner
163	187	Auch Frass ... ... A manger	60	72	Siegfried
163	187	Lachende Zähne .. Jamais je n'en vis	72	80	Siegfried
164	187	Sich zu weit ...... Gouffre béant	56	56	Fafner
164	187	Frommt der Schlund Trouve parfaite *Cresc.*	80	80	Siegfried
164	188	Räthlich und fromm Pour me dévorer	65	65	Fafner
164	188	Prahlendes Kind! . Jeune vantard!	48	60	Siegfried
165	188	Der Prahler naht! . Affreux braillard! 6/8 et 2/4 *Lebhaft* *Animato*	91	94	Orchestre
167	190	Nothung--Im Herzn Détrese—dans ton cr 4/4 *Langsam* *Lento*	60	56	...Siegfried... Orchestre
167	191	Kühner Knabe .... Fils intrépide	60	60	Fafner

Notons d'abord l'excellente concordance acoustique des mouvements pour les passages : 1° où l'orchestre est seul; 2° où la voix de Fafner s'ajoute à l'orchestre (le rôle de Fafner était tenu dans les deux exécutions par le même artiste, M. Bausewein). La concordance est encore satisfaisante, quoique un peu moindre, pour les intervalles correspondant à la partie de Siegfried (M. Alvary à la première représentation, M. Vogl à la seconde). Il n'y a là qu'une confirmation de nombreuses constatations antérieures. Mais un autre fait important résulte du tableau : c'est que, régulièrement, à chaque entrée de Fafner, l'allure tombe notablement, durant tout le dialogue précédant le combat, bien que ce fragment soit situé d'un bout à l'autre dans le même 4/4, *Mässig langsam*, *Moderato*; le mouvement général est nuancé suivant qu'il s'applique à Siegfried ou à Fafner. C'est ainsi que l'allure tombe de 68 ou 64 à 60; de 65 à 48; de 72 ou 80 à 56; de 80 à 65 à chacune des répliques du monstre. Nous avions rencontré déjà quelque chose d'analogue dans la scène du *Crépuscule des Dieux* entre Alberich et Hagen (voir 8e exemple du *Crépuscule des Dieux*, page 173 ci-dessus); mais là, les contrastes métronomiques étaient formellement prescrits par les indications successives *Animato* et *Lento*. Ici, les deux rôles ne sont pas moins caractérisés métronomiquement, mais cela ne résulte pas d'une indication formelle du texte. Les effets de contraste ainsi produits sont, on le devine, excellents à l'audition, parce qu'ils sont en parfait accord avec l'esprit de l'œuvre et les caractères des personnages.

Du reste, le lourd Fafner, toujours plus lent que l'intrépide Siegfried, s'échauffe cependant au cours de la querelle ; voyez l'allure de ses répliques s'élever de 48 à 56, puis à 65 immédiatement avant le combat ! Ces contrastes si intelligemment réglés et cette progression si logique méritent d'être signalés parmi les plus remarquables.

Après le combat, après les avertissements et la mort de Fafner, Siegfried, ayant porté à sa bouche ses doigts tachés de sang, va comprendre le langage de l'Oiseau (A. 171, F. 195) :



Notons les allures suivies pendant ce premier dialogue entre Siegfried et l'Oiseau (nous avons dit que la voix de l'Oiseau était chantée par Mlle Borchers à la première exécution et par Mlle Abendroth à la seconde). Isolons diverses parties correspondant à Siegfried et à l'Oiseau :

Pages des réductions allemande	Pages des réductions française	TEXTE CHANTÉ	Mouvements constatés aux exécutions 1	Mouvements constatés aux exécutions 2	OBSERVATIONS
171	195	Ist mir doch fast... Des oiseaux 3/4 et 9/8	♩ = 85	♩ = 85	Siegfried
172	196	Das selt'ne Vöglein. Voyons un peu	78	78	Siegfried
172	196	Hei! Siegfried... Tio! Tio! Siegfried	84	70	L'Oiseau
172	197	Den Tarnhelm gewn Heaume magique	60	54	L'Oiseau
173	197	Walter der Welt... Le fera souverain	70	78	Siegfried
173	198	Folg' ich dem Ruf. Sera suivie	...	...	....

Dans les intervalles chantés par Siegfried (sauf le dernier), il n'y a aucun écart métronomique d'une exécution à l'autre, malgré le changement d'interprète. Les intervalles chantés par l'Oiseau sont, au contraire, conduits plus lentement, tous deux, à la seconde exécution.

Mais n'est-ce pas un simple hasard qui a produit ces deux discordances légères et de même sens? C'est bien possible, et il serait prématuré d'en conclure que Mlle Abendroth chante le rôle, en général, moins vite que Mlle Borchers. Pour vérifier s'il en est bien ainsi, comparons les allures locales suivies à la fin de la scène troisième, lorsque Siegfried interroge l'Oiseau après avoir tué Mime (A. 199, F. 229), depuis la première



jusqu'à la dernière question de Siegfried A. 205, F. 236) :

Mesure 1874

Wie find' ich zum Fel - sen den Weg?

Mais le che-min qui me l'in-dique - ra

Nous diviserons ces quelques pages en treize fragments successifs, dont huit correspondant au rôle de Siegfried et cinq à la voix de l'Oiseau. Pour rendre la comparaison plus simple et plus frappante, nous indiquerons dans le tableau suivant non plus les mouvements calculés comme de coutume, mais les durées brutes des fragments, relevées au chronographe pour chacune des deux exécutions :

Numéros des fragments	CHANT	Durée des fragments en secondes pour			
		M. Alvary	M. Vogl	Mlle Borchers	Mlle Abendroth
1	Siegfried......	17	18		
2	Oiseau......	....	....	17	19
3	Oiseau.......	....	....	15	17
4	Siegfried......	20	20		
5	Siegfried	7	4		
6	Oiseau........	....	....	20	26
7	Oiseau........	....	....	12	15
8	Siegfr. et Orch.	13	13		
9	Siegfried	9	9		
10	Siegfried......	16	16		
11	Oiseau......	....	......	13	16
12	Siegfried......	21	21		
13	Siegfried......	7	7		
	Durées totales.....	110"	108"	77"	93"
	Mouvemts moyens.	♩ = 105	♩ = 107	♩ = 75	♩ = 62

Or, voici ce que révèle immédiatement l'examen des chiffres : les durées d'exécution pour les fragments 1, 4, 5, 8, 9, 10, 12 et 13 (Siegfried) sont d'une remarquable concordance; elles présentent deux écarts seulement, l'un en plus pour le premier fragment, l'autre en moins pour le cinquième. Leurs totaux, 110 et 108 secondes, sont égaux à deux pour cent près.

Pour les durées des fragments 2, 3, 6, 7 et 11 (l'Oiseau), il en est tout autrement; celles de la seconde exécution sont *toutes* supérieures à celles de la première; aussi les totaux correspondants, 77 et 93 secondes, diffèrent-ils notablement, de 19 pour cent environ. Nous trouvons donc bien là les caractéristiques personnelles que nous avions soupçonnées chez les deux interprètes : avec Mlle Abendroth, la voix de l'Oiseau a été menée *toujours* plus lentement qu'avec Mlle Borchers.

On pourrait se proposer d'établir quelle est la meilleure version métronomique. Mais il faudrait pour cela procéder à une analyse détaillée qui nous entraînerait trop loin. Il nous suffit, quant à présent, d'avoir nettement montré une influence légère, mais saisissable, de la partie vocale.

Nous n'avons pas pu discerner cette influence pour les passages correspondant au rôle du Voyageur (MM. Brucks et Grengg). Voici, par exemple, un fragment de la première scène du troisième acte (Wotan, Erda) depuis cette réponse du Voyageur (A. 214, F. 245) :

Mesure 143

Der Weck - ru - fer bin ich

C'est moi qui t'ar - ra-che au sommeil

sur le 4/4 *Erstes Zeitmaass, Tempo I°* jusqu'au *Langsamer, Più lento* (A. 216, F. 247) :

Pages des réductions		TEXTE CHANTÉ	Mouvemts constatés aux exécutions		OBSERVATIONS
allemande	française		1	2	
214	245	Der Weckrufer.... C'est moi quit'arrace *Erstes Zeitmaass Tempo primo 4/4*	... ♩ = 139	... ♩ = 126	.... Wotan
214	246	Viel Kund zu..... Puisant la science	... 126	... 126	.... Wotan
215	246	Was Berg und Thal Tu sais	... 120	... 124	.... Wotan
215	247	Sei dir bekannt ... Tout est tributaire	... 133	... 120	.... Wotan
216	247	Weck ich dich aus. Femme, je suis	... 96	... 120	.... Wotan
216	247	Aus dem Schlaf.... Venu te voir *Ritard.*	... 68	... 68	.... Orchestre
216	247	Mein Schlaf ist.... Mon sommeil *Langsamer-Più lento*	... 62	... 68	.... Erda

A part la nuance métronomique prématurée de la première exécution, avant le *Ritardando*, les allures sont tout à fait comparables aussi bien pour Wotan que pour Erda (Mlle Blank dans les deux cas). Comme d'habitude l'orchestre, dans le *Ritardando* où il est seul, reste identique d'une exécution à l'autre.

Comme dernière citation, nous prendrons la fin de la troisième scène du troisième acte (Siegfried et Brünnhilde) depuis le dernier fragment chanté par Brünnhilde seule (A. 294, F. 332) :



jusqu'à la fin du duo. Voici les allures observées :

Pages des réductions — allemande	Pages des réductions — française	TEXTE CHANTÉ	Mouvem^ts constatés aux exécutions — 1	Mouvem^ts constatés aux exécutions — 2	OBSERVATIONS
		3/4 9/8 *Etwas mässiger* *Più moderato*			
294	332	O kindischer Held . . . O cœur sublime	♩ = 106	♩ = 106	Brünnhilde
295	333	Thöriger Hort . . . . Nobles exploits	106	106	Brünnhilde
295	333	Lachend lass uns . . L'âme joyeuse 2/2 *Lebhaft, doch kräftig und ohne zu eilen. Allegro risoluto*	♩ = 120	♩ = 110	Brünnh.-Siegfr.
296	333	Du wonnige mir. . . Ineffable et divine	153	186	Ensemble
296	334	Deine stolze Burg . Monum^t orgueilleux	144	160	id.
296	335	Zerreist ihr Nornen. Rompez le câble	155	176	id.
297	335	Sie ist mir ewig . . Mon âme entière	175	192	id.
298	336	Ein und All'. . . . . Qu'un seul désir	150	163	id.
299-2	337-2	Lachender Tod . . . Vivre et mourir	. .	. . .	. . . .

On voit que, métronomiquement, les deux premiers intervalles sont d'une rigoureuse concordance. A partir du 2/2, dans l'ensemble, il en est autrement; les allures de la seconde exécution (Mlle Ternina et M. Vogl) sont plus rapides pour *tous* les intervalles, que celles de la première (Mme Sucher et M. Alvary). Constatons néanmoins que, pour la succession des intervalles, les nuances métronomiques sont pratiquées dans les mêmes sens : accélération (120 à 153, ou 110 à 186), puis ralentissement (153 à 144, ou 186 à 160), puis accélérations (144 à 155, puis 175, ou 160 à 176, puis 192), et enfin ralentissement (175 à 150, ou 192 à 163). Le point culminant (175 ou 192) correspond bien, dans les deux cas, au même fragment. On peut donc dire que le phrasé métronomique est semblablement nuancé dans ce duo par les deux groupes d'interprètes; seulement, il est moins précipité avec Mme Sucher et M. Alvary qu'avec Mlle Ternina et M. Vogl.

C'est en partie pour cela, sans doute, que la première interprétation nous a produit l'effet de grandeur et de largeur le plus saisissant.

(*A suivre.*) H. ALVIN ET R. PRIEUR.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS-COLONNE. — Cycle Berlioz. — *Le Requiem* (op. 5) et œuvres diverses.—Notice sur Charles Gounod par Théodore Dubois.

Le rapprochement, sur le dernier programme des Concerts-Colonne, du *Requiem* de Berlioz et de plusieurs compositions de petite dimension du même maître a laissé entrevoir plus que jamais la distance qui les sépare. Berlioz était l'homme des grandes œuvres symphoniques et chorales, des belles pages lyriques où sa fantaisie géniale trouvait un libre et magnifique essor, où son exaspération vers le Beau l'amenait à écrire des pages vraiment flamboyantes. Tels la *Damnation de Faust*, *Roméo et Juliette*, le *Requiem*, *Harold en Italie !*..... Dans les morceaux de courte haleine, au contraire, comme *Rêverie et caprice* pour violon (op. 8), le *Jeune Pâtre breton* (op. 13), la *Captive* (op. 12), tous ses défauts de style se laissent facilement entrevoir. La pensée du maître s'élance trop haut pour pouvoir se complaire à des œuvres

restreintes. Etant plus littéraire que musical, il lui faut les grandes manifestations descriptives et lyriques. Berlioz comprit lui-même que des morceaux fragmentés ne pouvaient entièrement lui donner satisfaction, puisqu'il en rassembla un nombre assez considérable pour les réunir, les coordonner, les remanier et en former des poèmes qui, seuls, répondaient à sa conception de la Beauté. Voyez ce que sont devenus les nombreux fragments écrits avant 1832, lorsqu'ils formèrent l'*Episode de la vie d'un artiste!* Voyez également quelle transformation subit cette *Captive* que nous entendions, dimanche dernier, interprétée par le beau contralto de Mlle Planès, lorsque Berlioz la développa et l'arrangea pour l'orchestre! Il en fut de même pour *Sarah la Baigneuse* et d'autres pages entièrement refondues et amplifiées.

Nous ne pouvons donc considérer les pages détachées qui ont été conservées en leur forme primitive qu'à l'égal d'ébauches dans lesquelles se perçoivent les tendances d'un génie aspirant à trouver sa voie définitive. Ne reconnaissait-il pas, du reste, « qu'il avait besoin de beaucoup de moyens pour produire quelque effet (1) »? Cet aveu fait à un des grands maîtres d'outre-Rhin, qui, lui, n'avait nulle nécessité de recourir à des moyens extraordinaires pour soulever l'émotion la plus intense, était rigoureusement vrai. Dans toutes ces pages que nous citons plus haut, d'ordre et de mérites inférieurs, *Rêverie et Caprice* pour violon, qui fait songer à une Elégie d'Ernst, hachée et morcelée, ou le *Pâtre breton*, sorte de complainte avec l'abus du couplet, on pourrait dire qu'elles sont curieuses, mais peu musicales dans le sens le plus intime du mot. Si vous voulez un terme de comparaison, prenez tel *Lied* ou tel morceau instrumental de Schumann, et vous découvrirez ce qui différencie un artiste essentiellement musical d'un artiste avant tout littéraire.

Le *Requiem*, arrivant après ces œuvres légèrement ternes, a soulevé la plus vive émotion. Le *Dies iræ*, le *Tuba mirum*, avec ses foudroyantes sonorités des cuivres, ses batteries de timbales, ses explosions chorales, le *Sanctus*, avec son chant séraphique confié au ténor et repris par le chœur, ont enthousiasmé l'auditoire. Nous n'avons plus à présenter l'analyse de cette belle création de Berlioz, l'ayant déjà faite dans le numéro du *Guide Musical*, en date du 11 mars 1894, et nous prions nos lecteurs de vouloir bien s'y reporter. La jolie voix blanche de M. Warmbrodt a donné au *Sanctus* toute l'intensité poétique rêvée par le compositeur; aussi son succès a-t-il été grand.

(1) Lettre à Robert Schumann, 1837.

Il fallait le talent de M. G. Rémy pour imprimer le relief nécessaire à *Rêverie et caprice*.

M. Ed. Colonne a conduit vaillamment ses troupes, chœur et orchestre, dont le nombre avait été considérablement augmenté.

Nous ne terminerons pas cette chronique sans signaler la « Notice » écrite sur Charles Gounod par son successeur à l'Académie, M. Théodore Dubois, et lue dans la séance du 24 novembre 1894. L'étude est admirablement écrite, remplie de renseignements puisés à bonne source; elle donne, dans la mesure qui convient à un panégyrique, la physionomie morale et physique de l'auteur de *Faust*. Elle glisse forcément sur les ombres, pour ne laisser entrevoir que les côtés lumineux de la vie d'un artiste auquel Th. Dubois applique le vers du poète, en le modifiant : « Son verre était *grand*, et il buvait dans son verre »! Cette notice complète heureusement les travaux qu'ont suscité jusqu'à ce jour la vie et les œuvres du maître français. Tout aura été dit sur lui, lorsque la famille se sera décidée à publier sa nombreuse correspondance qui révélera plus complètement son esprit littéraire, ses théories, ses apophtègmes, empreints d'un sentiment poétique et mystique. HUGUES IMBERT.

⚜

CONCERTS-LAMOUREUX

Un concours semble ouvert, au Cirque d'Eté, entre les chanteuses étrangères. Les morceaux imposés sont l'air d'entrée d'Elisabeth, du *Tannhœuser*, et la scène de la mort de l'héroïne de *Tristan et Iseult*. Ajoutons qu'il est interdit de chanter en français; l'allemand seul est toléré. Deux artistes ont déjà concouru : Mme Materna et Mme Klafsky, toutes deux chaudement applaudies et trois fois rappelées par un public d'autant plus enthousiaste qu'il payait ses places plus cher et qu'on lui faisait entendre une langue à laquelle il ne comprenait rien. Et, maintenant, à qui le tour? Nous promettons aux nouvelles cantatrices qui se produiront un succès au moins égal à celui de leurs devancières, et cela surtout pour les motifs que nous venons de signaler.

Mais, trêve de plaisanterie? Il est vraiment regrettable, — pour ne pas dire plus, — de voir M. Lamoureux se faire ainsi le barnum des chanteuses exotiques, au lieu de puiser, comme autrefois, l'élément de son succès dans la variété et l'intelligente composition de ses pro-

grammes. Il est non moins fâcheux de voir le public, dont on aurait pu croire l'éducation musicale plus complète et le goût plus épuré, non seulement ne manifester à ce sujet aucun signe de mécontentement, mais, au contraire, encourager un pareil système, en réservant ses plus frénétiques applaudissements pour des chanteuses dont la principale supériorité sur les nôtres consiste à venir de loin et à parler une langue inconnue à la grande majorité des auditeurs.

Quant au mérite de Mme Klafsky, on peut dire, si on la compare à Mme Materna, qu'elle a les défauts des qualités de celle-ci, comme elle a aussi les qualités de ses défauts. En effet, la cantatrice hongroise qui s'est fait entendre, dimanche dernier, possède une voix fraîche, d'un éclat et d'une puissance remarquables; mais le débit est chez elle un peu monotone, et son chant manque, en général, de charme et d'expression. Disons pourtant, pour être juste, qu'elle a interprété l'air de *Fidelio* de Beethoven avec beaucoup plus d'âme et de sentiment que les deux morceaux de Richard Wagner.

Le concert débutait par la *Symphonie* en *si* bémol de Schumann, œuvre attrayante, séduisante même, mais dans laquelle, cependant, ne se révèlent pas encore le génie original, la complète personnalité du maître. Schumann occupe une place trop minime dans le répertoire de nos concerts; et l'on s'explique mal cette sorte d'indifférence que manifestent nos chefs d'orchestre à son égard. Quelle mine pourtant à exploiter! Quelles richesses à mettre au jour! Mais, que voulez-vous, Schumann n'est pas encore à la mode.

On nous a fait entendre, de nouveau, Chasse et Orage des *Troyens*. L'exécution de cette admirable page a été de beaucoup supérieure à celle du dimanche précédent.

Enfin, après les Murmures de la Forêt de *Siegfried* et le prélude de *Tristan et Iseult*, deux morceaux parfaitement rendus et sur lesquels il ne reste plus rien à dire d'intéressant pour le lecteur, l'orchestre a interprété, pour terminer, le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns. Combien notre grand maître symphoniste se meut plus à l'aise; comme son allure est plus libre et plus dégagée, lorsqu'il reste dans l'élément musical pur et qu'il n'a pas à subir surtout la tyrannie des Corneille et des Victor Hugo!

Ernest Thomas.

A l'Opéra, M. Renaud a pris possession, ces jours derniers, du rôle de Iago, laissé il y a quelques semaines par Maurel, dans *Othello*. Il y a été en tous points remarquable et a presque dépassé les espérances que l'on fondait sur lui. Il faut dire que le rôle faisait valoir admirablement, outre la beauté et la souplesse de sa voix, son art de diseur et son goût plastique. Il est impossible de donner plus d'expression aux ténébreuses insinuations du personnage, et M. Renaud y joignait parfois un rire sinistre, comme intérieur, qui les relevait singulièrement. Son succès, comme acteur et comme chanteur, a été très vif, surtout au second acte, où on a bissé d'enthousiasme le fameux *songe*, qu'il a dit avec un style exquis.



M. Ernest Reyer, qui est un disciple passionné de Berlioz, annonce dans son feuilleton du *Journal des Débats* que l'Opéra va monter la *Prise de Troie* de Berlioz. Cette partition est, on le sait, la première partie des *Troyens* qui comprennent deux partitions distinctes et qui devaient se jouer en deux soirées successives. La *Prise de Troie* n'a jamais été jouée intégralement en France. Lors de la première des *Troyens* au Théâtre-Lyrique de Paris en 1861, sous la direction Carvalho, Berlioz avait réduit la *Prise de Troie* en un simple prologue. La partition originale telle qu'elle fut écrite par le maître n'a été exécutée pour la première fois qu'en décembre 1890 au théâtre grand-ducal de Carlsruhe, sous la direction de M. Félix Mottl. Le *Guide Musical* rendit compte de cette première exécution, qui a eu de nombreux lendemains à Carlsruhe et détermina, il y a deux ans, la reprise de *Troyens à Carthage* à l'Opéra-Comique, par les soins de la Société des grandes auditions de France.



Vendredi soir, à l'Opéra, la millième de *Faust*. La représentation a été brillante, et l'apothéose finale, — chœurs d'Ambroise Thomas, sur des vers de Jules Barbier, avec couronnement d'un monument allegorique de Falguières, — a été un émouvant hommage à la mémoire de Gounod.



Voici la distribution définitive de *Tannhäuser* à l'Opéra :

Tannhäuser (M. Van Dyck), Wolfram (Renaud), Le landgrave (Delmas), Walter (Vaguet), Henry (Laurent), Biterolf (Ballard), Reinnar (Dubulle), Elisabeth (Mme Rose Caron), Vénus (Mlle Bréval), Le pâtre (Mlle Agussol).

C'est la Zucchi qui viendra mettre en scène le ballet de la Bacchanale qu'elle avait déjà monté à

Bayreuth. La première représentation aura lieu dans la seconde quinzaine d'avril.



On annonce que M. Paul Vidal a complètement terminé sa partition de *Gaultier d'Aquitaine*, opéra en quatre actes, sur un poème de MM. Emile Bergerat et Camille de Sainte-Croix. Par traité, cet ouvrage doit être donné à l'Opéra, dans le courant de l'hiver 1895-96.



Une intéressante audition des élèves de Mme L. Carembat a eu lieu le jeudi 13 décembre à la petite salle Pleyel, avec le concours de M. et Mme Ronchini. Les élèves de Mme Carembat ont su faire preuve dans les divers morceaux qu'elles ont interprétés, des qualités qui leur ont été inculquées par leur excellent professeur.



BRUXELLES

Les Concerts populaires ont rouvert, dimanche, leur saison. Salle absolument comble. Quelle joie, après la longue privation des mois d'été, que ces fêtes de l'art ! Quel régal, pour l'oreille et l'intelligence, que ces vivantes et colorées séances, où le bel orchestre de Joseph Dupont vous enveloppe des sonorités profondes et éclatantes de sa symphonie ! L'empressement du public témoigne de l'intérêt croissant avec lequel il les suit. Le programme comprenait trois œuvres nouvelles pour Bruxelles : le *Conte féerique* de Rimsky-Korsakoff, la *Symphonie sur un thème montagnard* de Vincent d'Indy, et une *Fantaisie*, pour orchestre et piano, d'Emile Bernard, dans lesquelles M. I. Philipp a tenu, avec sa finesse de toucher et son élégance d'interprétation, la partie de piano.

La symphonie montagnarde de M. d'Indy est une œuvre charmante, remarquable par la variété et la richesse des développements que l'auteur a su tirer de l'agreste mélopée qui lui sert de point de départ. Il la varie, la transforme, l'amplifie avec un art qui s'élève à la poésie la plus captivante. C'est tout un tableau de vie champêtre, sans aucune recherche vaine d'effets imitatifs, hâtons-nous de le dire, et reproduisant, néanmoins, les impressions caractéristiques de la montagne. Des rythmes vigoureux et heurtés donnent l'impression de rochers lourdement entassés ; de larges harmonies soutenues, traversées par la mélopée initiale, donnent la vision de vastes horizons où se perdent dans l'infini les bruits de la terre ; et le carillon, sur lequel se développe tout le finale, évoque le spectacle pittoresque et animé de quelque joyeuse réunion de montagnards. C'est un poème musical haut en couleur, vivant, merveilleusement instrumenté, d'allure très moderne, où le piano mêle ingénieusement ses gammes, ses dessins et ses traits brillants.

La *Fantaisie* de M. Bernard est un morceau plus concertant. C'est, à vrai dire, un concerto de piano, mais un concerto où l'orchestre joue un rôle important et traité symphoniquement par un musicien nourri des classiques et ayant le respect des formes consacrées. L'œuvre est habilement conçue en ses développements, très châtiée de forme et d'un intérêt soutenu. On a particulièrement goûté le joli allegretto, qui, sans viser à l'originalité, péché mignon de la jeune école, séduit par sa grâce facile.

Il en va tout autrement du *Conte féerique* de Rimsky-Korsakoff. Poème symphonique essentiellement pittoresque. Illustration musicale, musique littéraire plutôt que symphonique. Mais c'est exquis, une fois le genre admis... et connu le sujet du poème. En réalité, c'est une préface au conte de *Ruslane et Ludmilla* de Pouchkine, que tout enfant connaît en Russie. Imaginez la *Belle au Bois dormant* ou le *Chat botté* mis en musique : tout le monde comprendrait et suivrait avec intérêt la traduction musicale de tous les épisodes. Malheureusement, notre public occidental ne connaît guère *Ruslane et Ludmilla*, et il n'a pas compris. C'est le danger de ces musiques exotiques. Il eût été prudent de donner au programme quelques indications à ce sujet, et on les eût obtenues très complètes et très intéressantes en s'adressant à M. Léopold Wallner, qui n'est pas seulement un excellent musicien, mais un lettré très au courant de toutes les littératures, et particulièrement de la littérature russe. Ainsi, toutes les intentions de l'auteur fussent devenues claires. Il a fallu se contenter d'admirer son incomparable maîtrise orchestrale, absolument admirable dans cette jolie pièce.

Le concert s'était ouvert par l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, et il s'est terminé par l'ouverture de *Tannhæuser*, où les nouveaux trombones à coulisse, rétablis par M. Joseph Dupont, ont sonné à merveille. Et par un délicat hommage à la mémoire de Chabrier, le poétique prélude du deuxième acte de *Gwendoline* prenait place entre ces deux grandes pages symphoniques.

Faut-il ajouter que M. Joseph Dupont a été

véritablement acclamé à la fin du concert? Il semble que le public saisisse chaque occasion de lui témoigner le regret qu'il éprouve de ne plus le voir à la tête de l'orchestre du théâtre de la Monnaie. Et il a raison, le public!

M. KUFFERATH.

⚜

Eugène d'Albert, engagé pour le troisième concert Schott, a profité de son séjour à Bruxelles pour se faire entendre la veille au Cercle artistique et littéraire. Soirée du plus haut intérêt, cela va sans dire, d'Albert suffisant, à lui tout seul, pour exciter une vive curiosité; mais soirée intéressante surtout par le choix du programme et par l'étonnante variété d'interprétation qu'y a su déployer le célèbre artiste, comme musicien et comme virtuose.

Avec la *Passacaglia* en *ut* mineur de Bach (arrangement d'Albert), on a eu l'impression des orgues, aux basses puissantes, au positif moelleux et soutenu, au récit clair et strident, le tout fondu dans l'inflexible développement du sujet, dans les retours constants et toujours variés des mêmes figures mélodiques tourbillonnant dans un grandissement continu. La sonate op. 101, en *la* majeur, de Beethoven, œuvre de méditation, de tendresse contenue, d'éclats subits et de luttes intérieures, a trouvé sous les doigts du pianiste une exécution telle qu'on doit l'attendre de celui qui s'est pénétré de la pensée du maître; exécution sobre, sans recherches exagérées d'accents et de nuances; exécution sévère, élevée de ton, rappelant, dans sa réserve même, le style de Bülow.

D'Albert a compris la transition qui existe du style de Beethoven à celui de Schumann. Il s'est fait romantique dans l'interprétation de cette grandiose et altière fantaisie, op. 17, en *ut* majeur, du maître de Zwickau; il en a chanté merveilleusement l'idéale poésie, assouplissant l'instrument quelque peu rebelle qu'il s'était choisi, aux phrases les plus expressives, aux sonorités les plus châtoyantes; et son succès, après l'adorable *Andante* final, a été triomphal.

Bach, Schumann et Beethoven existent par eux-mêmes. La sonate en *si* mineur de F. Liszt n'existe pas, à tout dire, sans le concours d'une virtuosité transcendante. Ici la collaboration s'impose, c'est l'exécutant qui fait le morceau. D'Albert s'est surpassé dans l'énorme difficulté qu'il y avait pour lui, nouvel Atlas, à soutenir à hauteur voulue ce ciel quelque peu vide de soleils, où les comètes et le clair de lune projettent seuls des lueurs fantastiques dépourvues de chaleur. Il a été prodigieux d'invention dans la combinaison des effets de timbres et dans l'assemblage de ce chaos qui au surplus n'est pas une chose banale, et dans lequel il y aurait à glaner des détails et des effets qu'une grande imagination seule peut concevoir. Mais voilà, il n'y a dans cette sonate que de l'imagination, tandis que chez les autres.....

D'Albert s'est fait longuement applaudir tout de même; il a terminé par l'impromptu en *fa* dièze majeur de Chopin, et par une valse (*Man lebt nur einmal*) de Strauss-Tausig. Je me trompe, on l'a rappelé et il s'est encore assis au piano pour jouer un *Nocturne* de Chopin en guise de remerciement.

Rubinstein et de Bülow, morts tous deux cette année, laissent vacante une succession qui pourrait bien revenir un jour à Eugène d'Albert. Il a tout ce qui caractérise le grand virtuose et son répertoire n'est pas quelconque.

E. E.

⚜

Les *Noces de Jeannette* ont pris place à côté du *Portrait de Manon*, dans le spectacle qui encadre à la Monnaie la tapageuse *Navarraise*. Mlle Mérey et M. Gilibert fournissent une exécution très satisfaisante du petit acte de Victor Massé; tous deux y font apprécier leur jolie voix, et si Mlle Mérey montre toujours une certaine inexpérience de la scène, encore metelle dans ses naïvetés de débutante un charme qui les rend presque sympathiques.

Quant à la *Navarraise*, elle obtient, grâce au concours de Mlle Leblanc, un succès que l'on est de moins en moins porté à attribuer à la musique; car l'impression en quelque sorte négative que celle-ci avait laissée, le premier soir, chez de nombreux spectateurs, s'est transformée, à une seconde audition, en une impression plus nette, mieux définie, mais qui n'est guère favorable au compositeur! Mlle Legrand a introduit dans son jeu certaines nuances délicates qui, au début, faisaient défaut, et son interprétation n'en est que plus appréciée et plus applaudie. A M. Bonnard, qui se prépare à jouer le *Rêve*, annoncé pour lundi, a succédé, dans le rôle d'Araquil, M. Isouard, qui s'est acquitté de sa tâche d'une façon vraiment distinguée. On n'en pourrait dire autant de M. Depère, qui le remplace dans le petit rôle de Ramon: à une allure peu militaire, il joint des intonations d'une justesse fort douteuse, qui déchirent le tympan au même point que les rudesses de l'orchestration de M. Massenet.

J. BR.



Il y avait quelque audace, de la part de la troupe du Théâtre-Flamand d'Anvers, à venir exécuter, à Bruxelles, le *Vaisseau-Fantôme* de Wagner. Il y a quatre ans, le théâtre de la Monnaie en avait donné une interprétation relativement artistique, sous la direction de M. Franz Servais. Et il était à craindre que le public ne fît des comparaisons. Il a eu le bon esprit de ne pas les faire et de passer condamnation sur la naïveté d'une mise en scène à rendre jaloux les incomparables metteurs en scène du théâtre de la Monnaie. On a pris plaisir à la sincérité et à la conviction communicative des artistes flamands. M. Fontaine, en particulier, a été excellent d'attitude et de diction dans le rôle de Daland. Et Mlle Levering a chanté très agréablement le rôle assez lourd de Senta. Le Hollandais et l'amoureux Erick ont paru de voix un peu cotonneuse et d'allure trop compassée. A louer, particulièrement, les chœurs, qui ont été tout à fait excellents dans la grande scène du deuxième acte. L'orchestre, sous l'intelligente direction de M. Keurvels, a eu du rythme et du caractère. Le quatuor des cordes laisse, malheureusement, beaucoup à désirer.

Il serait à souhaiter que le Théâtre-Flamand d'Anvers renouvelât son excursion à Bruxelles. L'année dernière, il y avait déjà paru avec *Charlotte Corday* de Benoit. Il y pourrait faire d'heureux lendemains aux soirées de drames avec les ouvrages lyriques qu'il joue à Anvers. Et la question du théâtre lyrique flamand, si souvent discutée et mise à l'essai, se trouverait par là même résolue. M. Buls est, dit-on, très favorable à ce projet. Il est certain qu'il y a place, à Bruxelles, pour un théâtre de ce genre, à côté du théâtre flamand de comédie et de drame.



L'abondance des matières nous a obligés à remettre à huitaine le compte rendu de la première audition de la Société des instruments à vent au Conservatoire royal. Elles sont toujours bien intéressantes, ces séances, et méritent d'être suivies avec attention, tant en raison de la composition du programme, qu'en raison de la supériorité de l'interprétation. Quelle admirable pièce que les *Etudes symphoniques* de Schumann! On les joue rarement, à cause de leur difficulté, sans doute. M. De Greef les a merveilleusement exécutées, avec, toutefois, une recherche de l'effet que ne comportent pas les grandes œuvres des classiques allemands, écrites tout d'une haleine, et d'une inspiration si large et si claire que c'est un peu les diminuer que de vouloir y mettre trop d'intentions.

Le *trio* en *si* bémol, pour piano, violon et cor, de Brahms, l'une des plus intenses compositions du maître, a été exécuté avec beaucoup de soin par MM. De Greef, Enderlé et Merck. M. Enderlé, seul, semblait un peu jeune dans son interprétation.

Bien applaudie, et à juste titre, Mme Lagneau-Nachstheim, qui a chanté, de sa jolie voix et avec une excellente diction, des *Lieder* de Brahms, César Franck, Grieg et Schumann.

La seconde séance des instruments à vent a lieu cet après-midi.

On y entendra, outre une *Sonate* pour piano et flûte et le célèbre septuor de Hummel, qui n'a plus été exécuté à Bruxelles depuis de nombreuses années, et une cantatrice suédoise.



L'audition annuelle que donne Mme Marguerite Lallemand, pianiste, aura lieu dans la salle de la Société royale de la Grande-Harmonie, le mardi 18 décembre prochain, à huit heures très précises du soir. Mme Lallemand a obtenu, pour cette séance, le gracieux concours de Mme Denefve-van Daele, cantatrice, et de M. ten Have, violoniste.



Trois excellents artistes, MM. Sevenants, pianiste, Deru, violoniste, et Bouserez, violoncelliste, donneront deux séances de musique de chambre, dont la première aura lieu le vendredi 28 décembre, à 8 heures 1/4. Comme œuvres modernes, on entendra le deuxième trio d'Alexis de Castillon et la Son ιte pour piano et violon d'Emil Sjögen.



Au mariage de Mlle Van den Corput avec M. Félix De Bruyn, fils du ministre, le jubé de Saint-Boniface, dirigé par M. Carpay, a exécuté, avec infiniment de soin et de charme, une *Bénédiction nuptiale* de M. Camille Gurickx et un *Motet* de M. Edgard Tinel. L'organiste, M. De Boeck, adjoint de M. Mailly au Conservatoire, a touché les orgues d'une façon remarquable.



Coupé dans le *Gaulois :*

C'est chose absolument décidée. *Hulda*, l'opéra posthume de César Franck, sera donné, cet hiver, au théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles. MM. Stoumon et Calabrési viennent de mettre l'ouvrage à l'étude.



Jeudi 20 décembre, à 8 1/2 heures, aura lieu, au Palais de la Bourse (Salle des ingénieurs), la première des séances de musique de chambre données par MM. Alfred Marchot, J. ten Have, L. Van Hout, J. Jacob et Th. Ysaÿe. Le programme se compose du Quatuor n° 2 de Beethoven, du *Prélude, Choral et Fugue* de César Franck pour piano, et du Quintette pour piano et cordes du même compositeur.

Le prix d'abonnement est de 12 francs pour les

quatre séances. L'entrée pour chacune d'elles est de 5 francs. S'adresser pour les billets et abonnements à M. Alfred Marchot, 61, rue du Nord, et chez les éditeurs de musique.



CORRESPONDANCES

ANVERS. — Les concerts spirituels qui s'organisent au nouveau Temple évangélique allemand, obtiennent une véritable vogue, grâce au choix des programmes et à celui des interprètes. Le temple de la rue Bex est fort coquet et l'acoustique y est excellente. Ajoutons à cela que l'église possède une orgue touchée par M. Callaerts. Dans l'andante de sa deuxième sonate, l'excellent organiste a su particulièrement faire ressortir les différents timbres de l'instrument.

Quant à Mme Soetens-Flament, sa voix résonnait admirablement ; l'artiste a charmé l'auditoire dans l'air de la *Cantate de Noël* de Bach, et l'air de Mercadante, avec violoncelle obligé.

Le violoncelliste, M. J. Seghers, se produit fort peu. D'une nature modeste, il se retranche volontiers derrière son titre d'amateur ; et, pourtant, celui qui interprète l'air de Bach avec un sentiment aussi profond, a droit à tous nos éloges.

Félicitons les organisateurs de ces auditions, qui sont bien faites pour initier les dilettantes aux œuvres des grands maîtres.

Depuis longtemps déjà, la Liedertafel n'avait plus fait parler d'elle. Voici que cette société chorale, dans un concert donné à l'Harmonie, sous la direction de son nouveau chef, M. Welcker, vient d'obtenir un franc succès. Plusieurs chœurs, notamment *Am Sonntag* de Abt et le *Chœur des Pèlerins* de Wagner, ont reçu une exécution très soignée. Citons aussi les *Chansons toscanes* de Weinwurm pour chœur et soli, avec accompagnement de piano à quatre mains. Le caractère de la composition, toutefois, est peu italien et rappelle, par la forme, les *Liebeswalzer* de Brahms. N'oublions pas le *Chant à Ægir*, composition tant discutée de l'empereur d'Allemagne. Franchement, cette œuvrette si naïve et qui s'éloigne de toute forme prétentieuse, n'est pas si mauvaise qu'on le prétend.

Comme soliste, citons Mme Günter, de Francfort, qui, douée d'une voix peu volumineuse, a su plaire par sa diction très sentie des *lieder* de Brahms et Schumann. On a également applaudi M. Honigsheim dans le chant d'amour de la *Walkyrie*.

Si nous reconnaissons l'autorité avec laquelle M. Welcker dirige les chœurs, nous ne pouvons admirer son interprétation extrêmement fantaisiste des œuvres de piano. *Des Abends* de Schumann a été joué sans nuances et dans un mouvement peu en rapport avec la rêverie. Quant au *Scherzo* de Chopin, il est destiné à devenir bientôt une ronde infernale, grâce au mouvement précipité que lui infligent nos pianistes.

Plus heureux dans les transcriptions des œuvres de Wagner, M. Welcker a été très applaudi, contribuant ainsi au succès de la soirée.

Au Théâtre-Lyrique flamand, le succès de *Ondine* s'accentue. Décidément, la pièce de Lortzing tiendra encore longtemps l'affiche. A. W.



BERLIN. — Mercredi, 12 décembre, a eu lieu « Ein belgischer Componisten Abend au Concerthaus-Bilse », pour lequel la direction avait engagé un chef d'orchestre belge, M. Jules Goetinck. Le programme comprenait : *Marche jubilaire* de Jehin, *Fantaisie espagnole* de Gevaert, *Scène et kermesse flamande* du ballet *Milenka* de Blockx, scène du *Rêve* de Stella de Waelput, entr'acte et scène du *Bal* de P. Benoit, *Polonaise* en *ré* de Dupont, quatrième concerto pour violon et orchestre de Vieux temps. La seconde partie du concert se composait de la *Mer* esquisses symphoniques en quatre parties d'après un poème d'Eddy Levis, par Paul Gilson. Toutes ces œuvres sont connues des lecteurs du *Guide Musical*. Il ne me reste donc qu'à parler des interprètes. M. V. Carnier, le concertmeister du Concerthaus, a joué supérieurement le quatrième concerto pour violon de Vieuxtemps. Il a une grande pureté de style, un joli son, une virtuosité irréprochable; il a été chaudement applaudi, et c'était mérité. Pour l'orchestre, l'œuvre capitale du programme était la *Mer* de Paul Gilson. Cette œuvre était jouée pour la première fois à Berlin; elle est d'un symphoniste tout à fait exceptionnel: le public l'a chaleureusement accueillie.

L'exécution, envisagée sous le quadruple point de vue de la perfection technique, de l'ensemble, de l'expression des nuances du coloris, a été d'un achevé rare. M. J. Goetinck s'entend à « dégager le melos » pour parler comme Wagner; il hypnotise les artistes sous sa direction et a le don de faire passer dans l'orchestre son propre moi artistique. Le public et les artistes de l'orchestre lui ont fait une longue ovation.

— Les deux recitals donnés à la salle Bechstein, par Mlle Clara Janiszewska, vers la fin du mois dernier, ont définitivement assuré à la jeune et vaillante artiste une place au premier rang dans le monde musical. Les critiques les plus compétents, Tappert, Taubert, L. Büssler, Eich-

berg, Welti, etc., constatent le succès éclatant de la jeune virtuose.

Les deux programmes, très variés, comprenant des œuvres de Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Scarlatti, Chopin, le *Carnaval de Vienne*, de petites pièces de Schumann, entre autres le délicieux *Oiseau-Prophète*, et des œuvres plus modernes de Schytte, Pfeiffer, Paderewski, lui ont non seulement valu les bravos, les rappels les plus chaleureux, mais ont encore eu le pouvoir — chose assez rare, assure Büssler, — de retenir les auditeurs, vivement intéressés, jusqu'à la fin de la soirée, où l'artiste a dû ajouter une petite pièce à son programme.

Tous les critiques s'accordent pour signaler l'art exquis, vraiment magistral, avec lequel Mlle Janiszewska interprète surtout les classiques : « Depuis longtemps, écrit Taubert, je n'avais entendu exécuter la *Sonate* op 28 de Beethoven avec une semblable perfection. » « Mlle Janiszewska a donné, dit Tappert, aux *Variations sérieuses* de Mendelssohn une nouvelle vie, par les nuances chaudes et colorées de l'interprétation, la grandeur poétique et l'élévation de la pensée. »

Mlle Janiszewska va également se faire connaître dans le sud de l'Allemagne; elle prendra part, le 29 de ce mois, à un concert donné par la Société Liederkranz, à Mannheim.

GAND. — Le troisième concert d'abonnement du Conservatoire a eu lieu le samedi 8 décembre, avec le concours de MM. les professeurs Johan Smit et Joseph Jacob. M. Edouard Potjes, récemment chargé des cours supérieurs de piano au Conservatoire de Gand, s'est également fait entendre.

Disons tout de suite que M. Potjes nous a quelque peu déçu. Il possède incontestablement un mécanisme parfait. C'est une qualité sérieuse, mais, au point de vue purement artistique, ce n'est pas la qualité idéale. Son jeu, bien que tout à fait correct en soi, manque d'intellectualité. M. Potjes exécute, il n'interprète pas. Ces observations visent surtout l'exécution du concerto en *mi* bémol de Liszt, et les pièces pour piano de Moszkowski et Chopin.

M. Potjes a cru devoir nous faire entendre une *Berceuse* et une *Danse hongroise* de sa composition, qui, manquant à la fois de souffle et de nouveauté, ne nous ont guère plu.

Le trio en *si* bémol de Rubinstein a été très bien rendu par MM. Smit, Jacob et Potjes. Ici, ce dernier fut vraiment fort bien, notamment dans le très gracieux scherzo. Ensemble, cohésion, sens des nuances, fini des détails, le tout à souhait.

Très satisfaisants aussi, les ensembles, surtout si l'on considère que certaines parties de l'orchestre dont M. Samuel dispose sont relativement faibles. C'est ce qui explique la déroute effarée des seconds violons, qui sont, paraît-il, presque tous des élèves, dans les pizzicati de la jolie *Danse d'Anitra*. Sachons gré à l'honorable directeur de nous avoir fait entendre, de Smetana l'ouverture de *Fiancée vendue*, pleine de couleur, de science, d'originalité et d'ampleur, un très intéressant *Albumblatt* de R. Wagner, et enfin la merveilleuse introduction des *Maîtres Chanteurs*.

Au Grand-Théâtre, dimanche dernier, *Samson et Dalila*, avec M. Martini, directeur, dans le rôle de Samson. M. Martini, qui fait de la direction après plusieurs années de succès au théâtre, est un véritable artiste, sachant composer et camper un personnage. Il a fait un Samson dramatique et passionné, au jeu intelligent, au geste sobre, de sorte que, malgré une voix un peu molle et usée, le vaillant impresario est loin d'avoir déplu. Il interpréterait excellemment le drame lyrique.

Ces jours derniers, également, bonnes reprises de *Roméo et Juliette* et d'*Hérodiade;* enfin, exhumation assez lugubre et inopportune d'une partitionnette de Suppé : *Juanita*.

M. Martini, qui s'est engagé à donner l'opéra, l'opérette et accessoirement l'opéra-comique, ne ménage ni sa peine ni ses efforts. De plus, il s'efforce de varier le répertoire et de monter des nouveautés. Il nous annonce, entre autres, *Gyptis* de M. Noël Desjoyaux, qui fut joué, il y a deux ans, à Bruxelles, avec un certain succès.

L. D. B.

LIÉGE. — Nouveaux concerts. — Quand on réentend un orchestre après plusieurs années d'intervalle, sa physionomie générale frappe davantage, on sent mieux l'ensemble, l'orientation en bien ou en mal attire plus sûrement l'attention. Et il me faut, ici, consigner l'heureux étonnement ressenti à l'audition du premier (pour la saison) des Nouveaux Concerts liégeois. L'entreprise de MM. Dupuis et Vanden Schilde n'en est plus à sa période de tâtonnement, de dégrossissement, comme nous l'avions connue jadis; elle entre dans sa septième année. Les œuvres les plus saillantes du grand répertoire symphonique y ont été jouées, et les programmes de cette année accusent la plus louable recherche des productions nouvelles ou peu connues. Signe des temps, Wagner n'y figure plus ; tous les extraits possibles au concert ayant été, maintes fois, exécutés ces années précédentes. On peut donc organiser des concerts purement symphoniques sans recourir encore aux sélections, heureuses ou non, des œuvres lyriques de Wagner. Il est devenu trop commode, vraiment, de se donner l'air pionnier, explorateur ou apôtre intrépide, en faisant servir à satiété l'ouverture de *Rienzi*.

Le temps est venu peut-être de démarrer, — après cette halte très explicable, sinon nécessaire, — et d'aller de l'avant en laissant aux attardés volontaires le soin fastidieux de découvrir à nou-

veau l'œuvre wagnérien avec l'amoureux contentement qu'il leur suggère encore.

M. Dupuis tient maintenant son orchestre en main; il en a le doigté et il manœuvre en terrain conquis avec la sécurité et la désinvolture désirables. La notion intime de cet organisme complexe, il se l'est assimilée patiemment; son toucher s'est affirmé jusqu'à savoir distinguer, dans la mosaïque d'une partition, le relief imperceptible des détails qu'il faut traduire à leur place. C'est l'éclosion du sens propre au chef d'orchestre. Cette maturité s'affirme par des signes probants, comme l'allure vivante, onduleuse et continue imprimée à la première symphonie de Brahms, en délaissant de faciles alternatives de nuances extrêmes qui constituent tout le coloris de certains conducteurs. Au contraire, des gradations sans boursufflures, des *mezzoforte*, des *mezzo piano* affectionnés des polyphonistes, si épineux à obtenir et surtout à prolonger.

Sans doute, il subsiste encore parfois certaine lourdeur dans les passages de tendresse, — ça, c'est un défaut de terroir, — surtout chez les instruments à vent. Mais le quatuor s'est singulièrement assoupli; je ne parle pas de la sonorité incisive des violons, c'est une chose qu'on ne trouve qu'à Liége ou que les Liégeois exportent.

Nous voilà loin de la vie végétale quelconque de jadis; à présent, on devine une vitalité consciente. Quelques défauts d'acoustique de la salle sont aussi à pallier.

J'apprécie ici la phalange des Nouveaux Concerts, non sous un angle local, mais sur le pied des orchestres des grandes capitales. Et si les musiciens de M Dupuis avaient des doutes ou des hésitations sur eux-mêmes et sur le résultat possible de leurs efforts, je conseillerais à M. Dupuis d'inviter un des fameux chefs d'orchestre allemands à conduire un des Nouveaux Concerts. Le rayonnement de Richter, l'enthousiasme de Mottl, ou le paroxisme expressif de Levy confirmeraient les bons instrumentistes liégeois dans la marche à suivre L'autorité de ces maîtres est hors de discussion, et le talent désormais apprécié de M. Dupuis ne s'en trouverait pas diminué. Une fois ces magiciens partis, les exécutants, ayant touché au but, ayant constaté à quel degré de perfection on peut atteindre avec un chef convaincu et éclairé, se remettraient au travail avec plus d'ardeur encore, sachant où ils vont.

Avec la première *Symphonie* de Brahms figuraient au programme le prélude de *Hänsel et Gretel* d'Humperdinck, dont la grâce a été déjà dite en ces colonnes, et *Moldau*, poème symphonique de Smetana (extrait du cycle : *Ma patrie*). C'est une œuvre fort intéressante, d'un aspect national bien caractérisé par des thèmes populaires. Le faire n'est pas très serré ni même ingénieux parfois, mais les idées sont séduisantes.

Le soliste du concert, M. Ferruccio Busoni, pianiste, est un jeune homme de vingt sept ans, né à Florence, élève de sa mère, artiste renommée, puis de Rubinstein, mais surtout de lui-même, car il a une façon bien personnelle de jouer de son instrument. Dans le genre de Paderewsky, d'un style plus modéré que celui-ci, qu'il dépasse parfois, même dans les passages les plus périlleux, M. Busoni a un toucher d'une grâce extrême, fait les tierces rapides en demi-teinte avec une facilité prodigieuse, se maintenant volontiers dans des sonorités atténuées, mais sans affectation. Ce virtuose, peu connu en Europe, car il vient de passer une période assez longue en Amérique, va certainement faire parler de lui Son *Concertstück*, qui lui a valu le prix Rubinstein, à Saint-Pétersbourg, est beaucoup plus symphonique qu'on aurait pu attendre de la part d'un virtuose. Les idées sont bien courtes et parfois peu claires, mais l'aspect général est distingué. Il a ensuite joué la *Rhapsodie espagnole* de Liszt, dont l'orchestration, joliment colorée, est de son cru, et, sur rappel, la *Campanella*, d'une façon vraiment étonnante de finesse.

M. R.

Le comité de la Société d'Emulation a eu l'heureuse idée de faire entendre, à sa première soirée, la Société bruxelloise de musique de chambre pour instruments à vent, qui est si appréciée par les amateurs de la capitale.

Les excellents artistes ont fait sensation. Le *Quintette* en *mi* bémol de Mozart est apparu dans toute sa grâce, sa fraîcheur, par l'interprétation si bien pondérée des exécutants. Il faut, surtout, admirer cet ensemble, et la discrétion de chacun concourant à l'unité harmonieuse. La musique de Mozart, sans remplissage, toujours concertante, exige vraiment cette mise au point si difficile d'obtenir avec des instruments de timbre et de dynamique différents. C'était plaisir de les entendre dialoguer ou se joindre sans se nuire et, à la chute des phrases, rentrer avec aisance dans la sonorité du piano, et réciproquement. Jamais un *fortissimo*, qui serait un contresens et ferait songer à un orchestre incomplet, mais des nuances en demi-teinte d'une suprême distinction.

Il sied donc de louer ces artistes, en tant que groupe d'une homogénéité rare; sans qu'on veuille méconnaître leur talent personnel, le lyrisme ingénu du hautbois de M. Guidé, le phrasé caressant de M Poncelet, clarinettiste, l'embouchure aussi impeccable que véloce du corniste, M. Merk, et la discrétion intelligente du bassoniste, M. Neumans. Quant à M. De Greef, il soutenait ses partenaires avec tant d'à-propos et de modération, que jamais la prédominance du clavier ne s'établit, ce qui eût rompu le charme.

Les mêmes qualités d'exécution se sont retrouvées dans le *Sextette* de Ludwig Thuile, une œuvre d'écriture habile, quoique de style assez peu personnel, où des souvenirs classiques s'allient à des velléités modernes.

M. Anthoni, flûtiste, a joué avec goût une *Sonate* de Frédéric le Grand, et M. Guidé a soupiré, avec une grâce infinie, un *Nocturne* de Roskowy.

Des mélodies de Brahms, Grieg, De Greef et

Franck ont été chantées par Mme Lagneau-Nachsteim, dont la rigueur de la température altérait les moyens. Néanmoins, on a pu apprécier à sa valeur un style agréable et un organe, si pas volumineux, du moins d'un moelleux sympathique.

Le Théâtre-Royal a donné, jeudi, la première représentation de *Benvenuto*, opéra de Diaz. Succès d'estime. M. R.



LONDRES. — Deux mots seulement pour mentionner la charmante soirée donnée, samedi dernier, au Savoy Hotel, qui réunissait, en une agape joyeuse et cordiale, les membres de la Foreign Press Association et bon nombre de nos confrères anglais. Deux mots seulement aussi pour faire part à mes lecteurs des avantages qu'offre le service des paquebots du Great Eastern Railway et des angoisses que j'ai éprouvées à bord de la malle belge *Marie-Henriette*, lors de son dernier accident. J'ai juré, depuis lors, de ne plus me servir que de la ligne Anvers-Harwich, qui est la plus agréable de toutes et que je recommande à tous les artistes se rendant à Londres.

M. Moberly est un musicien consciencieux, doué des aptitudes nécessaires pour devenir un excellent chef. Son dernier concert, au Princess Hall, était intéressant à plus d'un titre. Son orchestre d'instruments à cordes, confié à des dames, éveille de prime abord des inquiétudes par sa composition même ; mais cet orchestre est vraiment excellent, et cela suffit pour expliquer l'énorme succès de ces concerts.

Le dernier programme comprenait la *Sérénade descriptive*, op. 48, de Tschaïkowsky; *Melancolie*, une page de la plume toute gracieuse de Napravnik; de Borodine, un *Nocturne*, et une *Danse chorale* de Rimsky-Korsakoff.

Au même concert, Mme Hutchinson a remis en lumière quelques sonnets anciens. Dans le nombre, deux romances de Jean-Jacques Rousseau, le *Rosier* et *Se tu m'ami*.

Par sa remarquable exécution de la sonate en *si* mineur de Chopin, M. Emile Sauer a obtenu, au dernier Popular concert, un succès extraordinaire. Dès son arrivée ici, le pianiste dresdois s'est acquis la faveur du public. Il s'est montré impeccable dans le trio en *si* majeur de Brahms, op. 8, ayant à ses côtés lady Hallé et M. Hould.

Le Crystal Palace est, malheureusement, situé au bout du monde, ou tout au moins à Sydenham. C'est regrettable, car on y fait de bonne besogne. Au dernier recital, à noter la symphonie de Haydn, *Reine de France*, et Mlle Clotilde Kleeberg, très bien accueillie.

Un public nombreux a donné, hier soir, à Mlles Douste, de nouvelles preuves de sympathie et d'entière satisfaction. C'était, au Steinway Hall, leur concert annuel. Mlle Jeanne Douste, notamment, a dit, avec grâce et finesse, *Aime-moi* de Bemberg, *Until we met* de Pizzi, et *Bonjour Suzon* de P. Tosti. A. L.

SIMPLE EXPLICATION

Un confrère néerlandais, le *Weekblad voor Musiek*, de Rotterdam, faisant allusion à différents articles où M. Gauthier-Villars critique, avec la trivialité qui lui est habituelle, ma version des *Lettres de Wagner à Rœckel*, ne s'explique pas mon silence et semble en conclure que je n'ai rien à répondre.

Il se trompe. Si je n'ai pas relevé les critiques de M. Gauthier-Villars, c'est qu'il ne me convient pas de discuter avec ce pitre. En m'invectivant comme il le fait, il sert tout uniment les rancunes d'une vanité blessée, et, dans ce rôle, il est plus dangereux pour celui qu'il veut défendre que pour celui qu'il croit pourfendre.

Quant aux *contresens* qu'il prétend découvrir dans ma traduction, puisque le *Weekblad* paraît y attacher quelque importance, il me suffira de citer deux exemples, pour donner une idée de ce que valent les observations de M. Gauthier-Villars.

Il me reproche, par exemple, de « prendre le mot *Unwillkür* pour celui de *Wilkür*, de signification diamétralement opposée, et de bafouiller au sujet de *l'arbitraire voulu au plus haut point dans le développement de l'action des Nibelungen*, phrase qu'une vache espagnole ne meuglerait qu'avec une certaine timidité ».

Il s'agit du passage où Wagner parle de l'apparition de Wotan dans *Siegfried*. « Tu voudrais, dit-il à Rœckel, que je marque plus nettement que je ne l'ai fait les intentions de Wotan », et il ajoute : *So schadest Du der von mir zu höchst beabsichtigten Unwillkür in der Entwickelung des Ganzen sehr empfindlich*, ce que je traduis : « Ainsi, tu nuirais à l'arbitraire voulu au plus haut point dans le développement de l'action. »

N'étant pas très fort, M. Gauthier-Villars ouvre son dictionnaire au mot *Willkür* et y trouve la traduction suivante : Choix, libre arbitre, volonté, arbitraire. *Unwillkür*, se dit-il, c'est donc le contraire, c'est-à-dire l'absence de volonté, tout l'opposé, croit-il, de l'arbitraire. C'est en quoi il se blouse lamentablement.

Dans le texte de Wagner, le mot *Unwillkür* veut dire l'*arbitraire* dans son sens le plus étendu, tel que le définit le Dictionnaire encyclopédique ; c'est le contraire de finalité, d'ordre, de raison, de détermination, de choix. *Arbitraire* est bien le mot qui exprime toute la pensée de Wagner. En effet, le maître nous montre Wotan sans volonté, laissant les événements s'accomplir sans y intervenir, au gré de leur caprice, sans

direction, c'est-à-dire arbitrairement. Wotan, nous dit-il, a abdiqué : *Er kann nur noch gewähren lassen,* il laisse aller les choses, il est le jouet des événements qu'il ne peut plus diriger et ceux-ci se développent d'une façon *arbitraire* par rapport à lui. Voilà le sens de *Unwillkür*. Voilà l'*arbitraire* que Wagner a voulu que l'on sentît dans le développement de l'action. Si quelqu'un, en cette affaire, « meugle comme une vache espagnole », c'est, on le voit, l'imprudent animal qui veut m'en remontrer.

L'autre exemple des facultés interprétatives de M. Gauthier-Villars est plus plaisant encore. Je cite textuellement :

« Wagner emploie le mot *Werkzeug* (instrument, outil) pour désigner notre faculté d'abstraction : la possibilité de former des concepts abstraits est un des outils de l'intelligence, mais la joie de les posséder ne doit pas nous faire oublier l'œuvre (la vie), et Wagner semble nous comparer à un sculpteur qui, tout occupé d'aiguiser son ciseau, oublierait de tailler le marbre, de créer. Hélas ! le penseur Kufferath se blouse et traduit : « Nous » prenons plaisir à notre création », exactement le contraire de ce qu'a écrit Wagner. »

Je demande pardon à mes lecteurs de devoir leur infliger la lecture de ce fatras, qui n'est même pas français (la « possibilité de former des concepts », qui est « un outil »!). Wagner ne parle ni d'œuvre, ni de vie, ni de sculpteur, ni de marbre, ni de ciseau. Après avoir opposé le sentiment, l'intuition, *das Gefühl,* comme seul moyen de la connaissance du monde, à *Begriffe,* les idées, les concepts qui nous permettent de nous donner à nous-mêmes une représentation du monde dans sa totalité, il oppose ensuite la réalité du monde, *die Wirklichkeit der Welt,* c'est-à-dire la réalité contingente et essentiellement variable comme il vient de l'expliquer, — à la réalité abstraite, ce grand ensemble immuable, ce Tout imaginaire construit au moyen de nos idées. Sa phrase est d'une limpidité absolue : *Unwillkürlich vergessen wir dass wir nur einen Begriff haben, also eigentlich nur an unsrem Werkzeuge uns erfreuen.* Littéralement : « Nous oublions que nous n'avons qu'un concept (de la totalité du monde), qu'ainsi nous ne prenons plaisir en vérité qu'à notre *organe.* »

Je dis *organe.* Car tel est le sens propre du mot *Werkzeug,* qui, dans la pensée de Wagner, il le dit quelques lignes plus haut, correspond à *Begriff,* concept, idée, comme « organe de la connaissance ». Le mot *Werkzeug* ne doit donc pas être traduit ici platement, comme on le propose, par outil ; il a un sens beaucoup plus étendu, qui ressort de tout le contexte ; *sich an seinen Werkzeuge erfreuen,* veut dire : prendre plaisir à l'œuvre qu'accomplit l'organe, c'est-à-dire, dans le passage qui nous occupe, à cette notion abstraite du Monde et de l'Amour opposée par Wagner dans toute sa lettre (IV) à la Réalité vraie, sensible, à la Vérité concrète. C'est pourquoi j'ai traduit *Werkzeug* par « création », qui rend clairement et exactement en français l'idée de l'auteur, mieux, en tous cas, que ne l'aurait fait outil, instrument ou organe.

Je défie le lecteur le plus perspicace de découvrir dans la lettre en question rien qui, de près ou de loin, puisse se rapporter à ce « sculpteur, tout occupé d'aiguiser son ciseau, qui oublierait de tailler le marbre, de créer ».

Je n'insiste pas sur les autres « gaffes » que M. Gauthier-Villars prétend avoir découvertes. Il oppose quelque part la Science à la Vie, attribuant ainsi une banalité à Wagner, qui, en réalité, oppose la Nature à la Vie, c'est-à-dire les satisfactions, les jouissances matérielles à cette vie d'amour et d'union morale, dont il vient de parler si éloquemment. Ailleurs, M. Gauthier-Villars fait intervenir la *fatalité,* idée que Wagner, dans ses explications sur les *Nibelungen,* écarte systématiquement, parce qu'il n'a pas voulu que la *fatalité* y fût. Le mot *Schicksal,* fatalité, n'y apparaît pas une seule fois.

Et ainsi de suite !

Franchement, on ne peut demander que je réponde à toutes les niaiseries de ce furnambulesque étourneau.

Quant aux invectives de M. Gauthier-Villars, elles ne peuvent me toucher, elles partent de trop bas.

Voilà pour calmer les confraternelles, mais un peu naïves inquiétudes du *Weekblad voor Musiek.*

M. Kufferath



NOUVELLES DIVERSES

Il est question de l'érection, à Weimar, d'une statue à la mémoire de Franz Liszt. Un comité vient de se former à cet effet, à la tête duquel se trouvent M. Edouard Lassen, maître de chapelle, du grand duc de Saxe-Weimar, et le baron de Brassart, intendant du théâtre grand ducal.

Les admirateurs du maître sont invités à lui envoyer leurs souscriptions, s'ils désirent participer à un témoignage d'admiration qu'on voudrait rendre, à Weimar, international.

— Le *Ménestrel* a été bien mystifié par le correspondant de Turin (?) qui lui a annoncé la fondation du magnifique établissement de refuge que Verdi se proposait de faire par son testament.

L'illustre maître adresse au *Caffaro,* de Gênes, la lettre rectificative que voici :

» *Jusqu'à mon testament!* Ah ! mais il n'y a donc pas moyen de vivre un peu tranquille !

» Avant tout, personne n'a lu mon testament : et en supposant, après tout, qu'il fût dans mes intentions de faire quelque chose pour les vieux musiciens pauvres, ce serait dans des proportions bien modestes, car ma fortune non seulement n'arrive pas à dix millions, comme on l'a dit, mais même pas à la moitié de la moitié de ce qu'on a prétendu. »

« GIUSEPPE VERDI »

— On se propose d'élever à Vykhvatintsy, sur l'emplacement de la maison où est né, en 1829, Antoine Rubinstein, une école qui sera placée sous l'invocation du grand artiste tant regretté.

Jusqu'ici, les biographes de Rubinstein ne parvenaient pas à indiquer exactement la province dans laquelle se trouve la localité où il était né; on a commencé par dire qu'elle était en Moldavie, près de Yassy, depuis on a parlé de la Bessarabie, de la Volhynie, voire même du gouvernement de Kherson, à trente verstes de Doubassan et à cinquante de Balta. Il se trouve maintenant que la bourgade de Vykhvatintsy est en Podolie, dans le district de Balta.

D'après M. Yartsew, les années d'enfance de Rubinstein, de l'âge de cinq à onze ans, se sont passées à Moscou, à la Grande Ordynka, maison Kostylew. Ce n'est qu'en décembre 1840 qu'il partit avec son maître Villoing pour l'étranger, en prenant la voie de Saint-Pétersbourg.

— Des prières des morts pour Rubinstein ont été dites, le 18 novembre, à Kiew, par les soins de la Société musicale russe.

— M. Paderewski travaille à un opéra en quatre actes dont le livret, en langue polonaise, lui a été fourni par un jeune auteur dramatique, bien connu dans son pays. Le sujet est moderne et l'action se déroule dans les Carpathes, à la frontière, entre la Galicie et la Hongrie. Sir Augustus Harris s'est assuré, par traité, le droit de jouer cet opéra au théâtre de Covent-Garden, en langue française. Une traduction en allemand est également préparée pour l'Opéra royal de Dresde, et l'Opéra royal de Budapesth va jouer cette œuvre en même temps en langue hongroise. MM. Grau et Abbey ont le droit exclusif de la jouer en Amérique.

Le pianiste chevelu, cher aux dames, s'entend, on le voit, aux affaires. Ce n'est pas pour rien qu'il est allé au pays des Yankees.

Reste à savoir ce que vaudra cet opéra si savamment annoncé et déjà si disputé partout, bien qu'il ne soit même pas terminé.

— Les journaux de Paris publient une curieuse lettre de Rubinstein à son éditeur parisien, M. Philippe Maquet, au sujet de son opéra les *Macchabées*, qu'il aurait voulu voir accueilli sur une scène parisienne :

Mon cher ami,

Je lis dans les journaux que l'Opéra-Comique possède, en ce moment, une des plus belles voix de contralto qu'on ait jamais entendues, celle de Mlle Delna. Pourriez-vous demander à cette jeune artiste de vouloir bien prendre connaissance du rôle de Leah, dans les *Macchabées ?*

Il l'intéresserait peut-être et elle pourrait alors décider son directeur à mettre en scène l'ouvrage, pour qu'elle puisse créer le rôle à Paris. J'en garantis le succès avec une bonne exécution. Je tiendrais tant à l'exécution d'un ouvrage de moi à Paris, surtout des *Macchabées!* N'est-il vraiment pas possible de voir cet ouvrage arriver devant le public parisien? Je ne puis vraiment m'expliquer le *boycotage* qu'on me fait subir comme compositeur, quand toutes mes aspirations tendent vers cette ville, surtout, je vous le répète, pour les *Macchabées*... Enfin, prenons patience, peut-être qu'après ma mort tout cela changera.

Tout à vous. Antoine RUBINSTEIN.

Cette lettre est tout à fait caractéristique. Le grand artiste s'imaginait être l'objet d'un *boycotage* et ne se rendait pas compte des véritables raisons de ses insuccès dramatiques Ne trouve-t-on point là l'explication de plus d'une page de son livre : *la Musique et les Musiciens ?*

— Lu dans le *Journal des Débats* cette histoire :

« M. Hans Richter, le grand chef d'orchestre de Vienne, a des affections et des haines éternelles. Sa plus chaude affection en musique appartient à Richard Wagner, et sa haine est acquise à quiconque n'a point pour l'auteur de *Tristan* le culte qu'il a lui-même. Or, les admirateurs viennois de Rubinstein organisent, en ce moment, un grand festival pour honorer la mémoire de l'illustre pianiste. Ils ont demandé à M. Richter de prêter, pour la circonstance, les musiciens de l'orchestre qu'il dirige, — celui de la Société philharmonique. Mais Rubinstein avait souvent attaqué Wagner, en paroles comme en écrits, et M. Richter ne l'a pas oublié. Il a impitoyablement refusé d'accorder un seul de ses musiciens, et il a juré ses grands dieux que la Philharmonique ne jouerait jamais le moindre morceau de Rubinstein. Ce beau cas de rancune artistique fait grand bruit à Vienne en ce moment. Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des Kapellmeister ? »

Il n'y a qu'un défaut à ce récit. C'est qu'il attribue à M. Hans Richter un pouvoir qu'il n'a pas . celui de disposer de l'orchestre philharmonique. Il y a là une erreur matérielle qu'il importe de rectifier. Si l'orchestre philharmonique a été refusé à la fête Rubinstein, c'est en vertu d'une décision du comité de cette Société. M. Richter n'y est pour rien, et nous le savons trop artiste pour le croire capable d'une attitude aussi regrettable que celle qui lui est attribuée. On peut être certain qu'il y a au fond de cette histoire une petite perfidie à la Hanslick.

— Les journaux de Londres annoncent que sir George Grove, l'illustre auteur du *Dictionnary of*

Music and Musicians, l'ouvrage le plus important et le plus sérieux de la musicographie contemporaine, vient de donner sa démission de président-directeur de la *Royal Academy of Music*, autrement dit le Conservatoire de Londres. C'est M. Hubert Parry qui lui succède. Le nouveau président-directeur est l'un des compositeurs les plus distingués de l'Angleterre, et il fut le collaborateur de sir George Grove pour le *Dictionnary* dont nous venons de parler.

— A New-York la saison d'opéra s'est ouverte le 19 novembre, au Metropolitan Opera House. On a donné en français, les chœurs chantant en italien, *Roméo et Juliette*. La distribution était remarquable : Mme Melba faisait Juliette; les rôles de Roméo, de frère Laurent et de Capulet étaient tenus par Jean et Edouard de Reszké et par Pol Plançon. La seconde pièce a été *Carmen* avec les frères de Reszké dans les rôles de José et d'Escamillo. Pour le rôle de Carmen, il avait été confié à une Française de New-York, qui quitta la ville il y a quelques années pour aller chanter à Londres avec beaucoup de succès, Zélie de Lussan.

— Voici une amusante anecdote sur le célèbre compositeur Johannes Brahms, rapportée par le *Berliner Tageblatt*.

Brahms dînait chez un de ses admirateurs, qui, connaissant le faible de l'artiste pour ses vins, fit apporter, vers la fin du repas, une marque spécialement savoureuse, en lui disant : « Voici le Brahms de mes vins ». — Le convive dégusta le fin breuvage et répondit : « Excellent, merveilleux, exquis! — Et, maintenant, apportez-moi votre Beethoven ! »



BIBLIOGRAPHIE

M. Albert Soubies, qui est un travailleur infatigable, vient de publier chez Fischbacher, 33, rue de Seine, à Paris, une étude ayant pour titre : *Musique russe et musique espagnole*. Il a voulu faire pour l'école espagnole ce qu'il avait fait précédemment pour l'école russe, c'est-à-dire tracer rapidement l'historique de l'art musical en Espagne, qui est encore bien peu connu en France. Nous espérons que M. Soubies ne s'en tiendra pas là et que, s'inspirant des travaux récents dus à la plume d'un érudit, M. Pedrell, il complétera son premier

travail, l'amplifiera, et nous donnera un bel et bon livre sur l'art musical espagnol. H. I.

— *Scherzo*, par Mme Ernestine André van Hasselt. Sous ce titre, l'auteur a réuni une série de nouvelles et d'essais ayant trait à la musique, les uns originaux, les autres traduits de différents auteurs allemands On y trouvera, notamment, la notice d'Elise Polko sur Rubinstein. L'opuscule est dédié à Mme la générale Parmentier, qui n'est autre, on le sait, que l'artiste célèbre qui s'appelait Teresa Milanollo.

— L'*Orgue de Jean-Sébastien Bach*, par A. PIRRO. Paris. Librairie Fischbacher. — Voici une étude vraiment intéressante à ajouter à celles qui ont été déjà écrites sur le vieux cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig. Il faut lire, d'abord, la préface écrite par l'habile organiste de Saint-Sulpice, M. Ch. M. Widor. Il trace rapidement la silhouette du « colossal brave homme », nous le montre étudiant sans relâche dans sa jeunesse les célèbres clavecinistes, depuis Froberger jusqu'à Frescobaldi, nous indique la manière dont il jouait du clavecin et de l'orgue et fait connaître les erreurs que devront éviter les organistes contemporains dans le maniement des orgues.

Quant à M. A. Pirro, il a su réunir les documents les plus complets sur l'œuvre pour orgue de J. S. Bach; il passe en revue les précurseurs du maître, l'histoire des compositions libres pour orgue de Bach, qu'il divise en trois périodes, où se perçoit l'évolution du génie de Jean-Sébastien, étudie, dans des chapitres distincts, le choral, puis la registration et les ornements des œuvres d'orgue, donne, dans un appendice, la biographie succincte, et, enfin, présente le catalogue de l'œuvre complet de Bach.

L'étude est très clairement et très élégamment écrite; elle passionnera tous ceux qui s'intéressent à cette grande figure de l'art musical et à l'étude de cet instrument merveilleux qui est l'orgue.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA. — Du 9 au 16 décembre : Hænsel et Gretel. Puppenfee, Rigoletto (Mme Albani, MM. Rovelli et d'Audrade). Hænsel et Gretel. Mara. Concert de symphonie. Le Bal masqué. Hænsel et Gretel et Les Saisons.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 9 au 16 décembre : Roméo et Juliette. Le Portrait de Manon et les Noces de Jeannette. La Traviata et Coppelia. Le Prophète. Les Noces de Jeannette. La Navarraise et Coppelia. Les Huguenots. Samson et Dalila. Lundi, reprise du Rêve. Mardi, Orphée et la Navarraise.

GALERIES — La Fille de Mme Angot. Dimanche, matinée à 1 h. 1/2.

ALCAZAR ROYAL. — Bruxelles sans Gène.

NOUVEAUX-CONCERTS. — Dimanche 30 décembre, à 2 heures précises, dans la salle de l'Alhambra (Empire Palace) Premier concert avec le concours de Mlle Marie Bréma du théâtre de Bayreuth, etc., sous la direction de M. Franz Servais. Programme : 1. Le Barbier de Bagdad, ouverture (P. Cornelius); 2. Die Ideale, d'après Schiller (Liszt); 3. Deux poèmes : (R. Wagner), *a)* die Engel, *b)* Træume, chantés par Mlle Bréma; 4. Léonore, ouverture no 3, (L. von Beethoven); 5. L'Apollonide, deux fragments (F. Servais), *a)* Elégie, *b)* Scène sous la tente du festin. — Hymne. Danse sacrée; 6. Gotterdæmmerung, scène finale (R. Wagner), Brünnhilde : Mlle Bréma. Location et abonnement : s'adresser à la maison Breitkopf et Hærtel, 45, Montagne de la Cour, où se trouve le plan de la salle. La veille de la répétition, le jour de la répétition générale et le jour du concert, on trouvera également des billets au bureau de la location de l'Alhambra (Empire Palace).

Samedi 29 décembre, à 2 heures répétition générale.

Marseille

ASSOCIATION ARTISTIQUE DE MARSEILLE, sous la direction de M. Jules Lecocq, avec le concours de M. Raoul Pugno. — Programme du 16 décembre 1894 : L'Arlésienne, première suite d'orchestre (Bizet); Concerto en *ut* mineur pour piano, op. 37 (Beethoven), M. Raoul Pugno ; Ouverture d'Obéron (Weber); Sonate en *ut* dièze, op. 27 (Beethoven), M. Raoul Pugno ; prélude de Tristan et Iseult (Wagner) ; Polonaise en *mi* bémol, op. 22 (Chopin), M. Raoul Pugno ; la Chevauchée des Walkyries (Wagner).

Nancy

CONCERTS DU CONSERVATOIRE, avec le concours de M. J. Bordier d'Angers, compositeur, le dimanche 16 décembre, à 4 heures. Programme : ouverture de Fidelio (L. Beethoven); Adieu suprême (J. Bordier). Air d'église et Canzonetta (J. Bordier), violon solo, M. Hekking; sous la direction de l'auteur : Symphonie en *sol* mineur (Mozart; prélude de Tristan et Iseult (Wagner); Marche française (Saint-Saëns). Directeur : Guy Ropartz.

Paris

OPÉRA. — Du 9 au 15 décembre : Roméo et Juliette; Othello; Faust; Bal militaire.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 9 au 15 décembre : Mignon; Carmen; le Domino noir et le Châlet.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Le dimanche 16 décembre, à 2 heures. Programme : Symphonie en *ré* mineur (R. Schumann); le Messie, fragments (Hændel) ; chœur, l'Enfant est né ; Pastorale; chœur, Alleluia ; quatrième Concerto en *ut* pour piano (C. Saint-Saëns), M. Louis Diémer; le Départ (Mendelssohn), chœur

sans accompagnement; Symphonie en *mi* bémol (Mozart). Le concert sera dirigé par M. Paul Taffanel.

Concerts - Colonne — Dimanche 16 décembre, à 2 h. 1/4 très précises. Ouverture de Benvenuto Cellini (H. Berlioz); Absence, poésie de Th. Gautier (H Berlioz), Mme Auguez de Montalant, Ursule : Mlle Planès; Requiem, œuvre 5 (H. Berlioz) : 1 Requiem et Kyrie; 2. Dies irœ; Tuba mirum; 3. Quid sum miser; 4 Rex tremendœ; 5. Quœrens me; 6 Lacrymosa; 7. Offertoire; 8. Hostias et preces; 9. Sanctus Deus Sabaoth (Warmbrodt); 10. Agnus Dei

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 16 décembre, à 2 h. 1/2. Programme : Ouverture de Coriolan (Beethoven); air de la comtesse, Noces de Figaro (Mozart), par Mme Klafsky; Thâmar, poème symphonique (Balakireff); air d'Eglantine, Euryanthe (Weber), par Mme Klafsky; Sous Bois (Emm. Chabrier); scène finale du Crépuscule des Dieux (Wagner), Brunnhilde : Mme Klafsky; Rapsodie norvégienne, premier numéro (E. Lalo).

Concerts d'Harcourt. — Dimanche 16 décembre, à 2 1/2 heures, première de Geneviève, opéra de Schumann, traduction inédite de MM. Eugène d'Harcourt et Charles Grandmougin. Solistes: Mlle Eléonore Blanc, MM. Vergnet, Auguez et Challet. 150 exécutants sous la direction de M. Eugène d'Harcourt.

Vienne

Opéra. — Du 9 au 15 décembre : Cornélius Schutt, Guillaume Tell, la Walkyrie, Autour de Vienne, Faust, l'Africaine, Fidelio.

Bruxelles — Impr TH. LOMBAERTS, Montagne des Aveugles, 7



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LEKIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

Collaborateurs

Ed. Schuré — Michel Brenet
Georges Servières
Hugues Imbert — H. de Curzon
Camille Benoit — Etienne Destranges
Guy Ropartz — J. Manskopf
Van Santen Kolff — Dr Edm. Rochlich
J. Houston Chamberlain
Ed. Vander Straeten — Ed. Evenepoel
Maurice Kufferath
Charles Tardieu — Marcel Remy
Ernest Thomas — J. Malherbe
Henry Maubel — Ed. de Hartog
Dr Victor Joss. — N. Liez. — I. Will
Dr F.-V. Dwelshauwers-Dery
Ernest Closson — Lucien De Busscher
Oberdœrfer — Jean Marlin
J. Brunet — A. Wilford, etc, etc.

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

40e ANNÉE — 23 Décembre 1894 — NUMÉRO 52

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborough street, 54; Schott et Co, Regent street, 157. — A Leipzig : Otto Junne.—A Munich Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M Forst, place de Meir.—A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit.— A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. —A Moscou : Jurgenson. — A Mexico: N. Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York : G.-E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 52. 23 Décembre 1894.

A NOS ABONNÉS

PRIMES

Nous prenons la liberté de prévenir nos abonnés de *Belgique* et de *France* dont l'abonnement expire le 31 décembre prochain qu'en raison de l'importance de cette échéance, nous ferons toucher par la poste le montant du renouvellement dans la dernière semaine du mois, afin d'éviter les interruptions dans le service du journal.

Nous prions les anciens abonnés de l'*Art Musical* qui désirent continuer l'abonnement au *Guide* de vouloir bien faire parvenir leur renouvellement ou leurs mandats directement à la *Maison Leduc, 3, rue de Grammont, à Paris.*

Afin d'éviter les frais de recouvrement nous engageons instamment nos abonnés des autres pays à nous adresser le montant de leur abonnement (14 francs) par mandat postal.

L'augmentation continue de notre tirage, la faveur croissante dont jouit notre revue, nous astreignent à user d'un peu de rigueur dans l'envoi du journal. Nous considérerons donc ***comme réabonnée*** toute personne dont la rénonciation ne nous sera pas parvenue avant le 15 janvier.

Comme de coutume à l'époque des étrennes, nous offrons à nos abonnés des PRIMES LITTÉRAIRES, MUSICALES et ARTISTIQUES.

Ces primes intéressantes, dont nos lecteurs trouveront l'énumération détaillée à l'avant-dernière page, se recommandent tant par la variété du choix que par leur prix exceptionnellement avantageux.

L'ADMINISTRATION.

MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE

(Suite). — Voir les nos 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 et 51



LA WALKYRIE

Parmi nos observations métronomiques sur la *Walkyrie,* nous choisirons pour les comparer celles qui portent sur les exécutions du 4 septembre et du 25 septembre 1893 au Théâtre royal de Munich, sous la direction de M. Hermann Levi, et celles du 22 mai 1893 et du 12 mars 1894, à l'Opéra de Paris, dirigées l'une par M. Colonne, l'autre par M. Madier de Montjau.

Les comparaisons suivantes seront donc quadruples, à part le cas où les nombreuses coupures pratiquées à l'Opéra de Paris comprendront le fragment considéré.

Dans les deux exécutions de Munich, les distributions n'étaient que partiellement semblables ; les rôles de Sieglinde, Brünnhilde et Wotan étaient tenus la première fois par Mmes Sucher et Wekerlin et par M. Brucks ; la seconde fois par Mmes Ternina et Sucher et par M. Grengg.

Pour les deux exécutions de Paris, la différence des distributions était plus grande encore ; sans parler des Walkyries, dont quelques rôles étaient confiés à d'autres interprètes, tous les rôles principaux étaient autrement tenus, sauf celui de Hunding (M. Gresse dans les deux cas).

Il y aurait donc, dans une comparaison quadruple de cette espèce, matière à d'intéressants rapprochements sur les influences métronomiques personnelles des chanteurs et cantatrices. Nous pourrions entreprendre une recherche analogue à celle que nous avons esquissée pour Siegfried. Mais il faudrait pour cela dépasser

de beaucoup les limites de cette étude; nous devons nous borner à quelques généralités. Nous insisterons de préférence sur les résultats caractérisant, au point de vue de la justesse des nuances successives, les exécutions de Munich et celles de Paris.

Disons tout d'abord que nous avons cru trouver dans celles-là une supériorité très marquée; non pas qu'elles soient tout à fait impeccables : la perfection mathématique n'est ni pratiquement possible, ni acoustiquement nécessaire. Ce n'est pas non plus que les exécutions de Paris soient, d'un bout à l'autre, mauvaises au point de vue métronomique : on verra des fragments où l'analyse des allures suivies ne révèle ni faute, ni contresens. Mais l'impression d'ensemble qui se dégage de nos statistiques, c'est que les erreurs de mouvements sont relativement rares dans les unes et relativement fréquentes dans les autres. Nous laisserons parler les chiffres et, en les comparant à la partition, le lecteur se fera lui-même une opinion qui, nous l'espérons, ne différera guère de la nôtre.

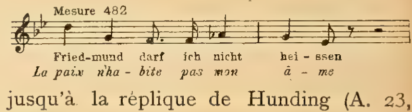
Le premier extrait comparatif sera pris au début de la scène première du premier acte (A. 8, F. 6) :

Pages des réductions: allemande	Pages des réductions: française	TEXTE CHANTÉ	Mouvements constatés aux exécutions de: Munich 1	Munich 2	Paris 1	Paris 2
		3/2 𝅗𝅥 =	103	103	144	120
8	6	Wess'Herd diess .. Quel que soit ce	....	....	....	....
9-2	6-5	Dans le 3/2 ritard^do^	79	80	96	93
9-3	7-1	Ein fremder Mann? Un homme ici?	....	....	....	....
		4/4 ♩ = *Moderato*	80	80	120	120
9-4	7-2	Dort am Herd?.... Envoyé par le sort	....	....	....	....
		3/4 ♩ = *Un poco lento*	79	60	100	72
9-4	7-3	Von Weges Müh'n. L'on dirait qu'il dort	....	....	....	....

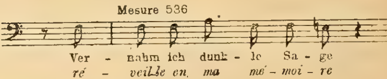
Dès la première ligne, on constate pour la fin du prélude orchestral une notable différence entre les deux exécutions de Munich et celles de Paris; à Munich 𝅗𝅥 = 103, uniformément; à Paris, tantôt 144, tantôt 120.

La nuance *Ritardando* est suivie dans les quatre cas; mais tandis qu'à Munich elle constitue pour ainsi dire une transition entre les mouvements qui la précèdent et ceux qui la suivent, à Paris, au contraire, il y a relèvement considérable, de 30 degrés métronomiques environ, à l'arrivée du *Moderato* 4/4. Il y a là bien autre chose qu'une appréciation discordante des vitesses absolues, sensiblement plus grandes à Paris; il y a surtout un sentiment tout à fait différent des successions d'allures. Sur le *Moderato*, les exécutions parisiennes tendent à revenir au *Stürmisch*, *Tempestoso*, du prélude; on croirait à un retour offensif de l'orage!

Prenons, dans la deuxième scène, la première partie du récit de Siegmund (A. 21, F. 21) :



jusqu'à la réplique de Hunding (A. 23, F. 25) :



Voici quelques-unes des vitesses locales observées :

Pages des réductions: allemande	Pages des réductions: française	TEXTE CHANTÉ	Mouvements constatés aux exécutions de: Munich 1	Munich 2	Paris 1	Paris 2
			M1	M2	P1	P2
21	21	Friedmund darf ich La paix n'habite pas	 70	 70	 77	 69
21	22	Je sie gekannt..... Naître l'émoi	 84	 80	 81	 93
22	23	Das Wolfsnest leer. Le gîte vide	 67	 70	 104	 76
22	23	Muthiger Leib .... Dans son sang	 72	 72	 96	 85
22	23	Harte Schaar...... Une indigne race	 84	 93	 124	 99
23	24	Das Wolfspaar sich Grandist en nombre	 76	 82	 102	 88
23	25	Vernahm ich dunkle Rév^le^ en ma mémoire	....	....	....	....

A première vue, les différences entre ces quatre séries de mouvements ne paraissent pas très importantes; les accélérations relevées tout à l'heure dans les exécutions de Paris sont, en moyenne, beaucoup moindres.

Mais cette conformité relative n'est pour ainsi dire qu'apparente; un examen plus attentif va nous montrer que si le phrasé métronomique du récit de Siegmund reste comparable, malgré la différence des interprètes, dans les deux exécutions de Munich et la seconde exécution de Paris, il est, au contraire, très différent dans la première exécution de Paris. Pour les quatre cas, nous constatons une accélération du premier au second intervalle ; mais du second au troisième il y a ralentissement en M 1, M 2 et P 2, tandis qu'en P 1 on trouve une nouvelle accélération sensible, de 81 à 104. Même inversion en passant du troisième au quatrième intervalle : accélération en M 1, M 2, P 2, ralentissement en P 1. Les deux exécutions de Paris ne se ressemblent donc pas entre elles quant aux nuances métronomiques successives; la première prend en quelque sorte le contrepied des nuances suivies à Munich. On comprend que les impressions auditives sont bien différentes en pareil cas.

Il est assez piquant de constater que dans la représentation P 1 le rôle de Siegmund était tenu par M. Van Dyck, familier avec les traditions allemandes, et dans la représentation P 2 par M. Dupeyron.

A la fin de la même scène étudions comment sont réglées les allures de la menace de Hunding, après que Siegmund a terminé son récit (A. 30, F. 33) :



Le tableau suivant donne un résumé de nos mesurages à partir de la mesure ci-dessus jusqu'à ces paroles de Hunding (A. 31, F. 34) :



Nous y ajouterons les allures locales, sur l'*Animato* et le *Lento* 3/4 qui suivent.

Pages des réductions		TEXTE CHANTÉ	Mouvements constatés aux exécutions de			
			Munich		Paris	
allemande	française		M 1	M 2	P 1	P 2
30	33	Und Kehrte nun hem A temps je reviens	....	....	....	....
		C ♩ =	86	88	92	100
30	33	Wölfing dich heut.. C'est la loi	....	....	....	....
		Animato	96	106	100	96
31	34	Kies ich den Tag... Sans merci ni grâce	.. .	....	....	....
			90	120	81	72
31	34	Zahlst du mir Zoll. Je veux vengr le tréps	....	....	....	....
		Animato	160	128	128	120
31	34	Harr mein' zur Ruh! Sors d'ici	....	....	....	.. .
		3/4 ♩ = *Lento*	75	72	68	60

Dans les représentations M 1, M 2 et P 1, on voit, du premier au second intervalle, une accélération bien marquée; et elle se justifie à merveille par l'indication du texte : *Belebter*, *Animato;* il est fort naturel que le mouvement soit relativement lent sur ces paroles de Hunding :

Fur die Nacht nahm ich dich auf.
Pour la nuit te tienne abrité (1)

et qu'il s'anime à ces mots :

Mit starker Waffe doch wehre dich Morgen.
Mais, demain, retiens la menace.



Le contraste entre l'hospitalité consentie et la provocation suivante se traduit ainsi métronomiquement ; il est voulu par Wagner.

Mais voyez, dans la représentation P 2, comment cette nuance est violée : non seulement l'allure ne s'anime pas sur l'*Animato*, mais elle tombe de 100 à 96; chute insignifiante, sans doute, au point de vue acoustique; mais c'est une accélération qu'il faudrait et le contresens est évident.

(1) Nous suivons la version de V. Wilder.

Le passage n'a pas été compris, l'effet est manqué.

Cet exemple montre bien comment des écarts métronomiques relativement faibles suffisent à défigurer les intentions de l'auteur.

(*A suivre.*) H. ALVIN ET R. PRIEUR.



UNE LETTRE INÉDITE DE BERLIOZ

Mme Henriette Fuchs commence, dans le *Temps*, la publication d'une série de lettres inédites de Berlioz, adressées à Théodore Ritter. Nous extrayons de ce recueil la piquante missive que voici, qui date de l'époque où Berlioz dirigeait à Londres des concerts symphoniques en même temps que Wagner.

Londres, mardi matin, 1855 (1).

Mon cher Théodore,

(Je déteste les surnoms, les sobriquets, les termes d'amitié, de câlineries, de bêtiserie, voilà pourquoi je ne dis pas : mon cher Tintin...) Votre lettre m'a fait grand plaisir, et si j'y réponds un peu tard, c'est que, depuis votre départ, j'ai eu très mauvais temps, force visites, force dîners, force trios de piano, correspondance dans le *Musical World* avec les choristes amateurs que je n'ai pas voulu laisser chanter dans *Roméo et Juliette*, déjeuner chez Beale, répétition au piano chez Glover, émeutes à Regent's park, cent hommes arrêtés, les worksmen voulant délivrer leurs *frééères*, plusieurs blessés, ma femme rentrant épouvantée, la migraine, lecture du *Samson* de Hændel, recrudescence de la migraine, hier une effroyable répétition à Exeter hall, la cantate de Glover très piquante de style, mais difficile, qui m'a fait suer jusqu'à grossir le ruisseau du Strand, et le finale d'*Harold*, et un féroce concerto de Henselt, exécuté par Mlle Klindworfh en style libre, et qui m'a fait danser sur la corde lâche pendant une heure, et Cooper, notre premier violon, qui, n'y tenant plus, s'est écrié : « Sempre tempo rubato! » et les cornets qui n'ont pu venir à cause de la *bande* militaire de l'*Etoile du Nord*, qui les retenait à Covent-Garden... Toujours l'*Etoile du Nord*, soirée chez Glover, où Meyerbeer devait venir, excuses du grand homme alléguant une affreuse colique, citation du livre de Heine, la Marquise de la diarrée (ou de la dyharrée) (2), ou quelque autre orthographe, puis enfin Meyerbeer arrivant quand tout le monde avait fini de se désoler, félicitations sur la fin de sa colique, vagabondages dans les rues de Londres au clair de lune, je vais rejoindre ma femme chez Ernst, Mme Ernst me demande si j'aime Molière, parbleu!! et, crac, *je vais vous en réciter ou déclamer quelque chose :* une scène du *Misantrope* (*sic*), après quoi on apporte l'échiquier et Ernst s'attable avec M. Louis Blanc et les voilà à s'échiner dans ces stupides combinaisons jusqu'à trois heures du matin, matinée d'Ella où ladite Ella présente à *son public* Meyerbeer entre deux évêques, départ de Wagner, après que le brave M. Hogarth l'a présenté à son tour à M. Meyerbeer, en demandant à ces deux illustres s'ils se connaissaient, joie de Wagner de quitter Londres, recrudescence de fureur contre lui parmi tous les critiques après le dernier concert de Hanovre square, il conduit en effet en style libre comme Klindworth joue du piano, mais il est très attachant par ses idées et par sa conversation, mais nous allons boire du punch chez lui après le concert, il me renouvelle ses amitiés, il m'embrasse avec fureur, disant qu'il avait eu sur moi une foule de préjugés, il pleure, il trépigne, à peine est-il parti que le *Musical World* publie le passage de son livre où il m'éreinte de la façon la plus comique et la plus spirituelle, joie délirante de Davison en me traduisant cela. « Le monde est un théâtre », c'est Shakespaere et Cervantès qui l'ont dit. Ella me fait présent d'un superbe volume, les œuvres complètes de ce même Shakespaere, *Poëte*, comme on a eu la précaution d'en instruire les visiteurs du palais de Cristal :

W. SHAKESPAERE,
Poëte

(vous étiez bien bon de m'en informer)

et je vous serre la main à tous, et je me signe (locution allemande) votre tout dévoué.

M. Berlioz, homme de *lettres sans* points, qu'on lit d'une seule haleine, si l'on peut, si l'on a une bonne haleine, c'est-à-dire si l'on n'a pas l'haleine mauvaise, si l'on n'a pas la laine courte, si l'on sait se servir de son alène, ceci est piquant sans être spirituel, mais il faut bien se passer quelques calembours, et *God bless you et Farewell (!)*

Pas d'ananas! nous sommes volés; mais force fraises : nous avons jusqu'à des fraises de veau. *Vile phrase!* Calembour anglais.

Ma femme a trouvé la clef du casse-tête chinois; elle m'ordonne de vous le dire.

(1) Lettre probablement écrite dans la seconde quinzaine de mars.

(2) Je sais très bien que c'est diarrhée!!! (Note de Berlioz).

Le « livre » de Wagner auquel fait allusion Berlioz, n'est autre que *Opéra et Drame* dont le *Musical Wordl* publiait à ce moment un résumé. Mme Henriette Fuchs ne le cite pas.

Berlioz parle du reste à tort d'un éreintement.

Wagner, il est vrai, se sépare très nettement de lui au point de vue des tendances esthétiques; plus tard, il revint sur Berlioz dans sa lettre sur les *poèmes symphoniques* de Liszt et dans un article sur la symphonie de

Roméo et Juliette; mais il le fait en rendant un hommage très éclatant aux rares facultés du maître français, pour qui l'on sent au fond de sa pensée, une vive sympathie en dépit d'un profond dissentiment de tendances et de conceptions artistiques.

Berlioz, dit-il, est le plus direct et le plus énergique descendant de Beethoven, — mais il le suit en prenant justement la route que Beethoven avait cru devoir abandonner du jour où il passa de l'esquisse au tableau.

Wagner parle avec admiration de son exceptionnelle intelligence musicale. « Dans son désir de noter les étranges créations de son imagination effroyablement surchauffée, Berlioz a poussé son énorme intelligence musicale jusqu'à un pouvoir technique jusqu'alors insoupçonné. Ce qu'il avait à dire au monde était si extraordinaire, si inaccoutumé, si complètement contraire au naturel, qu'il ne pouvait le dire tout-uniment, avec des mots simples : il lui fallait l'appareil considérable des machines les plus compliquées pour exprimer au moyen d'un mécanisme infiniment délicat et combiné de la façon la plus ingénieuse, ce qu'un organe humain était impuissant à exprimer : précisément parce qu'il s'agissait ici de choses tout à fait in-humaines. La vérité est que l'orchestre de Berlioz est une merveille de mécanisme. »

Wagner lui reproche, il est vrai, par la suite, d'être tombé dans le matérialisme, mais « il le regrette d'autant plus, dit-il, que Berlioz est aujourd'hui encore dévoré par les plus sincères aspirations artistiques. Cela n'empêche qu'il ne se soit perdu sans retour dans le désert de ses combinaisons mécaniques ».

Si l'on tient compte des points de vue différents des deux artistes, ce n'est point là un éreintement, mais simplement une analyse de la personnalité esthétique de Berlioz. Et elle est d'une justesse absolue pour qui veut impartialement apprécier les choses. M. K.



LIEDER FRANÇAIS

ED. LALO : *Recueil de quinze mélodies* — GABRIEL FAURÉ : La *Bonne Chanson* (poème de Verlaine), neuf mélodies pour une voix avec accompagnement de piano. Hamelle, éditeur, 22, boulevard Malesherbes, Paris.

Dans l'article que je publiai en ce journal au lendemain de la mort d'Edouard Lalo, je déplorais que son éditeur ne lui eût pas donné la satisfaction de voir rassemblées en un recueil quinze mélodies égarées, dont plusieurs mêmes étaient épuisées. Après une attente de sept ou huit ans, ce vœu, qui était celui des admirateurs du maître, vient d'être, enfin, comblé.

Mais c'est chose surprenante de voir combien les commerçants en matière musicale ou théâtrale, ont peu le sens du moment opportun qui convient à la publication d'une œuvre ou à sa représentation. De même que la direction Ritt et Gailhard n'a pas su profiter du succès du *Roi d'Ys* pour reprendre le ballet de Lalo, *Namouna*, qui, en 1882, avait subi à l'Opéra un échec immérité, de même l'éditeur Hamelle, par nonchalance sans doute, a laissé passer l'époque où ces mélodies eussent été le mieux goûtées. Aujourd'hui, plusieurs d'entre elles paraîtront peut-être un peu surannées, qui datent des débats mêmes du compositeur. Telles sont les six mélodies sur des vers de V. Hugo, publiées par Maho en 1853, la *Ballade à la lune* et *Aubade* qui sont à peu près de la même époque. Pour les juger équitablement, il faut se reporter à la période dans laquelle elles ont été composées, les replacer dans le milieu musical d'un temps où Schumann était à peine connu en France, où Gounod produisait ses premières mélodies. Alors, si l'on fait peu de cas de certaines de ces pièces vocales, particulièrement de la seconde, très inférieure à la rêverie que M. Saint-Saëns a écrite sur les mêmes strophes, on discernera cependant dans les trois autres : L'*Aube naît* (nº 3), *Oh! quand je dors* (nº 5), jolie berceuse d'un sentiment schumanien, et *Guitare* (nº 1), des qualités qui annoncent un tempérament personnel. Tous les dons d'élégance rythmique, qui furent l'originalité de Lalo, sont en germe dans l'accompagnement de *Guitare*, avec ses contretemps et ses *pizzicati* de basse. Ils se manifestent aussi, quoique avec moins de bonheur, dans la *Ballade à la lune*, dont je goûte particulièrement l'épisode plus lent, *a mezza voce*. Les autres mélodies, (*Chant breton, Marine, Veni Creator* sur un thème bohême), sont d'une période beaucoup plus récente (1885-1887).

Au lieu de compléter le recueil avec divers arrangements pour la voix plus ou moins heureux, sur d'autres paroles, de morceaux extraits de *Fiesque* ou de *Namouna* (1), l'éditeur eût infiniment mieux fait de racheter à la vente du fonds Hartmann les six ou sept mélodies de Lalo qui figuraient dans le catalogue de la maison : trois mélodies sur des vers de Musset; la *Fenaison*, le *Rouge-Gorge*, l'*Esclave*, *Souvenir*, et de les joindre à celles qu'il possédait. Les éditeurs de Gounod et de Mas-

(1) Le duo à la sixte : *Dansons!* est une adaptation pour deux voix du Tambourin de *Namouna*. L'*Humoresque* est textuellement extraite de *Firoque :* couplets du premier acte. Le duo : *Sous les Halliers* est un arrangement du finale du duo du premier acte entre Fiesque et Julie; l'*O Salutaris* à trois voix, de l'*allegretto* du duo avec Léonore au second acte.

senet ont, je le sais, donné l'exemple de ces adaptations de paroles religieuses à des chants profanes, de ces transformations vocales de compositions instrumentales, de ces exhumations de pages enfouies dans des ouvrages oubliés. Edouard Lalo l'a suivi en tirant de sa partition de *Fiesque* toute la matière mélodique qu'elle contenait. Je comprends très bien d'ailleurs que l'artiste l'ait utilisée autrement, mais il eût peut-être mieux valu ne pas condamner absolument cet opéra qui contenait des parties fort originales, et récrire celles dont la forme était démodée.

On voit par ces explications qu'il ne faut point juger Lalo *mélodiste* uniquement sur ce recueil. Pour avoir une idée complète de son talent, il faut connaître encore, dans le genre vif et léger, la *Fenaison,* si élégante de rythme; dans le style chaleureux et passionné, l'*Esclave* (paroles de Th. Gautier) et *Souvenir* (poésie de V. Hugo) et dans les *cinq Lieder* publiés par la maison Schott, les chants intitulés : *A celle qui part* et *Viens!* (paroles de Lamartine) dont la coda est délicieuse. Ce sont avec *Marine* les pages vocales les plus expressives qu'il ait écrites, les plus dignes, par la spontanéité, la profondeur du sentiment et l'accent musical, d'être comparées aux *lieder* de Schumann.

* * *

Les poésies qu'il était de mode de mettre en musique à l'époque de Gounod et d'Edouard Lalo, c'étaient celles de Victor Hugo, de Musset, de Lamartine. Plus tard, les compositeurs cherchèrent leurs inspirations dans Th. Gautier; Gabriel Fauré, qui est un fin lettré, emprunta à Baudelaire, à Leconte de Lisle, les textes de plusieurs de ses plus remarquables mélodies. Dans ces dernières années, le délicat musicien s'est épris d'un poète plus récent, aujourd'hui fort goûté après avoir été longtemps méconnu, Paul Verlaine. On sent qu'il aime ces vers à la grâce fugace, d'une douceur vague, évanescente, et son art exquis des demi-teintes suaves et nuancées convient merveilleusement à les exprimer musicalement, si toutefois ce n'est pas une œuvre superflue que d'ajouter de la musique à des vers qui sont eux-mêmes une musique.

La tentative a plus d'une fois réussi à Fauré; et sur des pièces des *Fêtes galantes,* il a brodé des ornements mélodieux d'une touche légère de pastel. Aujourd'hui, c'est sur des strophes de la *Bonne Chanson* qu'il a écrit neuf de ses plus élégantes mélodies. Elles sont tantôt à un seul mouvement, le plus souvent à deux. Vers la fin, sur la dernière strophe, de sentiment plus calme ou plus rêveur, un alanguissement, un apaisement se produit, que la musique exprime avec un charme délicieux.

En certains de se *Lieder*, le thème mélodique appartient au piano et se développe librement sans être subordonné à la partie vocale. Dans cette catégorie, il faut citer le nº 1, à trois temps; *Une sainte en son auréole,* où le chant traverse de délicates harmonies; le nº 4, où revient d'ailleurs le thème initial; le nº 6, où interviennent de gais appels de cailles; le nº 7 est formé des deux éléments, forme vocale de la mélodie, intervention symphonique alternées.

Dans la mélodie nº 3, aux mesures notées à 3/4, paraît, au clavier, une phrase mélodique qui évoque le chant de *Nydia,* écrit sur des vers de Leconte de Lisle, une des plus jolies mélodies du premier recueil de Fauré. Cette phrase se coupe en deux : un fragment ascendant, qui fournit le support des dernières mesures, marié avec le thème initial, forme la conclusion de la mélodie nº 4. Le premier fragment de la phrase revint à la basse, page 21, dans le cinquième *Lied.*

Comme mélodies plus nettement vocales, et où le piano n'a guère qu'un rôle d'accompagnement, se présentent le nº 2, accompagné en arpèges; le nº 5, très élégant dans ses flexions modulatrices si harmonieusement adaptés aux caprices du texte; enfin le nº 8.

La dernière (nº 9) est une sorte de résumé où interviennent des rappels des thèmes appartenant aux précédentes. L'appel des cailles s'élève d'abord du clavier, amène le rappel du thème instrumental du nº 7, et reparaît çà et là, toujours plus allègre et plus sonore, comme un éclatement de bourgeons printaniers. Le rythme ternaire du nº 1 paraît en 9/8 dans l'*Andante moderato* qui termine le nº 9, et expire en un ressouvenir des *Lieder* 6 et 8.

Ce qu'une analyse musicale ne saurait dire, c'est l'adresse avec laquelle ces idées de provenance diverse, de forme vocale ou instrumentale, s'insèrent dans le développement de la mélodie et se combinent insensiblement, c'est le charme des harmonies, raffinées, curieuses, mais toujours sans dureté pour l'oreille, la subtile atmosphère musicale qui enveloppe et pénètre ces poèmes de grâce tendre et chaste, et l'absence, en cette suave imagination lyrique, de toute fadeur.

Georges Servières.



Jules BUSSCHOP



Le doyen des musiciens belges est né en 1810, d'une noble famille brugeoise. Musicien des plus estimés et aussi des plus féconds, il a cultivé tous les genres, composé des symphonies, des ouvertures, un grand nombre de chœurs, de mélodies, de scènes dramatiques, de motets et autres morceaux religieux, plusieurs messes dont une écrite pour la cérémonie du mariage de Léopold II; il est l'auteur de la cantate exécutée en 1846, à Bruges, pour l'inauguration de la statue de Simon Stévin, et d'un *Te Deum*

exécuté à Sainte-Gudule, le 21 juillet 1860, au vingt-neuvième anniversaire de l'avènement de Léopold Ier. Citons encore un opéra, la *Toison d'Or,* non représenté, mais dont les principaux fragments ont été joués dans les concerts.

C'est en 1834, au concours qui venait d'être institué par le ministre Rogier, que M. Busschop remporta le premier prix à l'unanimité sur trente-six concurrents. Le deuxième échut à M. Ermel, ancien grand prix de Rome de l'Institut de France.

Cette carrière si longue et si bien remplie a été justement honorée : en 1848, M. Busschop était décoré de la Couronne de Chêne des Pays-Bas; en 1856, de l'ordre de Léopold; il recevait en 1880 les insignes d'officier, de la main du ministre Rolin, dans une solennité dont le programme était composé exclusivement de ses œuvres. En 1883, on lui conférait les ordres de Charles III d'Espagne et du Christ de Portugal. Il fit partie, à diverses reprises, du jury du grand concours de composition musicale, et, en 1883, il était fait membre de l'Académie de Belgique.

L'an dernier, une manifestation sympathique fut organisée par les artistes brugeois en l'honneur de leur vénérable doyen. On exécuta, à cette occasion, une de ses remarquables compositions religieuses. Peu après, la municipalité brugeoise, sur l'initiative du bourgmestre, fêta le soixantième anniversaire du concours où Jules Busschop avait remporté son premier triomphe : une adresse accompagnée d'une médaille d'or lui fut remise au nom de sa ville natale, en présence des autorités de la commune et de la province.

En ce moment, le vieux maître, dont les années n'ont pas ralenti l'activité, procède aux répétitions d'une œuvre nouvelle, très vibrante, qui fera les frais d'une solennité annoncée pour le 27 décembre, et à laquelle prendront part cent trente exécutants. Ce sera, pour M. Busschop, une sorte d'apothéose.

Il est à souhaiter que, en cette circonstance, le gouvernement s'associe à l'hommage rendu au noble vétéran de l'art belge, en lui décernant la croix de commandeur, qui lui revient à si juste titre. J. d'A.

Chronique de la Semaine

PARIS

La millième de *Faust,* à l'Opéra — Conservatoire national de musique — *Paul et Virginie,* opéra en trois actes et six tableaux, de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de Victor Massé. (Reprise à l'Opéra-Comique.)

La millième de *Faust* a eu lieu, à l'Opéra, le 14 décembre 1894. Exécuté, pour la première fois, à l'Opéra-Comique, le 19 mars 1859, cet opéra aura mis plus de trente-cinq ans à atteindre le respectable chiffre de mille, alors que *Mignon,* dont la première représentation eut lieu le 17 novembre 1866 et la millième en mai 1894, n'aura attendu que vingt-sept ans et demi pour arriver au même résultat. Ainsi l'a voulu la faveur du public, qui adopta d'emblée une œuvre dont la contexture ne s'éloignait pas des sentiers battus et ne troublait ni ses habitudes, ni sa quiétude, tandis que *Faust,* qui, au moment de son apparition, était sans nul doute une conception nouvelle et progressive, devait être accepté plus difficilement. Nous ne rappellerons pas ici les différentes phases par lesquelles a passé l'œuvre d'amour, qui a fini par enthousiasmer la génération de 1860, donner naissance à une école et dépasser les frontières du beau pays de France, pour se répandre dans le monde entier. Il ne faut pas l'oublier, — même lorsque nous aurions des préférences manifestées ouvertement et en temps opportun, pour des traductions musicales du *Faust* de Gœthe plus élevées dans l'échelle de l'art : nous voulons parler de celles d'Hector Berlioz et de Robert Schumann.

Mais si nous ne croyons pas devoir retracer l'histoire, si connue aujourd'hui, du *Faust* de Gounod, nous avons à rappeler à tous celle qui fut la première interprète, l'incarnation de Marguerite. Mme Miolan-Carvalho n'a jamais été égalée dans ce rôle. Sa diction merveilleuse, sa voix d'un timbre adorable, son style impeccable en firent une Marguerite idéale. Heureux ceux qui ont pu l'entendre et sub le charme de son art!

Pour la millième, la direction de l'Opéra avait commandé au célèbre sculpteur Falguière, la maquette d'un monument représentant le compositeur assis, drapé à l'antique, avec une Renommée planant au-dessus de lui et sonnant de la trompette. La cantate de circonstance avait été écrite par M. Ambroise Thomas, et l'interprétation des rôles avait été confiée à Mmes Caron, Deschamps-Jehin, Mlle Agussol et MM. Alvarez, Delmas et Renaud. Le succès a été grand; mais le chantre de Marguerite n'était plus là pour recevoir les ovations enthousiastes des spectateurs!

— Une joie bien douce nous était réservée, dimanche dernier, au Conservatoire : celle de voir acclamée une des belles œuvres symphoniques du maître que nous aimons tant, la quatrième *Symphonie* en *ré* mineur de Robert Schumann! C'est qu'elle fut jouée dans la perfection par l'orchestre de la Société des Concerts

et qu'elle se montra ainsi dans sa rayonnante beauté. Sans insister sur cette innovation des thèmes reproduits dans les diverses parties de la composition, admirons cette introduction mystérieuse avec ces longues phrases traînées des violons, se reliant à l'allegro plein de mouvement et affectant le style pastoral, dans lequel apparaît ce gracieux passage mélodique des violons, vision courte mais charmante, — puis la *Romance*, mélodie populaire d'un sentiment triste, esquissée par les violoncelles et le hautbois et suivie d'une sorte de variation confiée au violon solo (M. Nadaud); le *Scherzo* très rythmé, et surtout le *Trio*, merveille de délicatesse et de sous-entendus délicieux. Quelle liaison émouvante que celle existant entre le *Scherzo* et le *Finale* d'une rare énergie, renfermant une phrase tendre et haletante si particulière au génie de Schumann! Œuvre remarquable par sa grande tenue, son unité et la poésie intense qui s'en dégage!

Les fragments du *Messie*, *summum opus* de Hændel, ont été également fort bien interprétés par les chœurs et l'orchestre. On sait que cet ouvrage, composé à Londres en 1741, fut exécuté pour la première fois à Dublin, le 13 avril 1742.

Le *Concerto* en *ut* mineur (op. 44) de Saint-Saëns a été l'occasion d'un nouveau triomphe pour M. Louis Diemer. Nous n'avons plus à insister sur les qualités qui distinguent ce virtuose et qui l'ont placé sur le même rang que les artistes les plus remarquables de la période contemporaine. Rappelons que le *Concerto* en *ut* mineur est peut-être, parmi les œuvres pianistiques de Saint-Saëns, celle qui porte le plus. A titre de curiosité, il serait permis de signaler l'emploi du motif initial de l'ouverture de *Struensée*, que l'auteur fait intervenir en le modifiant ou en le paraphrasant dans les diverses parties du *Concerto*.

La séance se terminait par le *Départ*, chœur sans accompagnement, de Mendelssohn, et la *Symphonie* en *mi* bémol de Mozart.

—En septembre 1887, à l'inauguration de la plaque commémorative placée sur la maison natale de Victor Massé, à Lorient, M. Jules Simon prononça un discours dans lequel nous relevons les paroles suivantes :

« La musique n'est pas seulement un art, c'est une science. On est un musicien charmant ou puissant quand la nature l'a voulu; on est un musicien savant quand on a eu le courage d'étudier la musique comme une science abstraite. J'honore infiniment cette science-là comme toutes les autres. *J'ose dire qu'elle mérite surtout notre admiration et notre reconnaissance, parce qu'elle donne à l'art plus d'éclat et de solidité.* Victor Massé était très savant, mais il ne faisait pas de musique scientifique. Il se servait de sa science sans la montrer. Il pensait, l'humanité a toujours pensé, et elle pensera toujours que le véritable musicien est celui qui chante. »

Oui, certes ; mais il est nécessaire que la mélodie ne soit ni plate ni banale, qu'elle traduise fidèlement les vers du librettiste, lorsqu'il s'agit de théâtre, qu'elle naisse de l'ensemble de l'harmonie. Gluck, dans ses immortels opéras, Beethoven dans *Fidelio*, Weber dans *Freyschütz*, *Obéron*, *Euryanthe*,... Berlioz dans les *Troyens*, Reyer dans *Sigurd*, *Salammbô*, Richard Wagner dans ses admirables drames lyriques, et tant d'autres n'ont-ils pas reconnu la nécessité d'un théâtre plus vrai, plus humain, et l'effet obtenu n'a-t-il pas été à la hauteur de l'effort? Ne sont-ils pas de véritables musiciens, qui chantent et nous enchantent? Or, Victor Massé appartenait à une école qui se souciait peu de cette science, de cette vérité scénique, dont nous sommes aujourd'hui tous si profondément pénétrés. Aussi son *Paul et Virginie*, exécuté, pour la première fois, en 1876, au théâtre lyrique de la Gaîté, sous la direction de Vizentini, n'a pas gagné, selon nous, avec le temps. Les rides se laissent entrevoir trop facilement. Si nous savons reconnaître la grâce et le charme qui se dégagent de telles ou telles pages de la partition, l'ensemble ne nous émeut pas. Le succès, nous dira-t-on? N'est-il pas dû à l'interprétation hors ligne, plutôt qu'à la maîtrise de l'œuvre? Des interprètes comme Mlle Delna, qu'il faut citer en toute première ligne dans le rôle de l'esclave Méala, Fugère (Domingue), cet excellent artiste, Clément, dont la voix jeune et fraîche convient fort bien au rôle de Paul, Mlle Saville, dont le début a été très heureux en Virginie, M. Mondaud, Mlles Villefroy, Wyns, Buhl et M. Artus réalisent un ensemble absolument parfait. M. Danbé n'a pas eu grande difficulté à diriger l'orchestre, puisque c'est lui qui avait monté autrefois l'ouvrage au Théâtre-Lyrique. Mais le grand triomphe a été pour Mlle Delna, qui, dans toutes ses créations, se révèle une artiste et une chanteuse de premier ordre.

HUGUES IMBERT.

⚜

CONCERTS-LAMOUREUX

Mme Klafsky s'est fait entendre, une seconde fois, dimanche dernier, au concert des Champs-

Elysées. Espérons que ce sera la dernière, car nous ne partageons pas du tout l'engouement que témoigne, à son égard, une grande partie du public.

Dans l'air de la Comtesse des *Noces de Figaro,* elle a usé jusqu'à l'abus des ports de voix. Cette façon de traîner les notes est, pour une chanteuse, un défaut capital, comparable au glissement exagéré des doigts sur un instrument à cordes. Mais l'auditoire a bien voulu applaudir chez Mme Klafsky ce qu'il n'eût peut-être pas toléré chez une chanteuse française.

La cantatrice hongroise a mieux rendu l'air d'Eglantine d'*Euryanthe*, abstraction faite, toutefois, des vocalises que renferme ce morceau, et qu'elle a exécutées sans légèreté, ni délicatesse.

Quant à la scène finale du *Crépuscule des Dieux,* interprétée, il y a quelques semaines, par Mme Materna avec beaucoup d'expression, mais sans voix, elle a été dite par Mme Klafsky avec beaucoup de voix, mais sans expression. Froide et impassible, l'artiste dominait l'orchestre de sa voix puissante, mais demeurait incapable, par contre, de communiquer aux auditeurs la moindre émotion. Cette émotion, nous l'avons ressentie, et très vive, lorsque Mme Klafsky a cessé de chanter et que l'orchestre a fait entendre les dernières mesures du *Crépuscule des Dieux*, cette page pathétique et sublime qui termine l'œuvre colossale de Wagner.

M. Lamoureux donnait la première audition de *Thâmar*, poème symphonique, écrit par le compositeur russe Balakireff, d'après la poésie de Lermontoff. La reine Thâmar est un ange et un démon tout à la fois ; elle attire, par un appel enchanteur, les passants dans sa tour, où des cris passionnés retentissent au milieu de la nuit. A l'aube, tout se tait, on n'entend plus que le mugissement du Térek, qui roule dans ses eaux un corps inanimé.

Nous craignons peut-être de n'avoir pu, après une première audition, apprécier l'œuvre musicale à sa juste valeur. Mais le compositeur, qui s'est attaché à rendre surtout le côté brutal du sujet, ne nous paraît pas avoir été toujours très heureux dans le choix de ses motifs, dont quelques-uns sont peu intéressants et empreints parfois d'une certaine trivialité. On voudrait aussi plus de suite dans les idées et plus de variété dans le rythme. Mais on doit reconnaître que l'auteur est un maître harmoniste et qu'il sait, de temps en temps, tirer de l'orchestre des effets merveilleux. Ce qu'il faut louer et admirer sans aucune réserve, c'est la dernière partie de l'œuvre, où le musicien a traduit, avec un charme tout poétique et une justesse d'expression remarquable, ces deux vers du poète :

> A ce moment suprême, une ombre blanchissante
> Envoyait un adieu, de loin, au bien-aimé.

Ce finale, trop court à notre sens, est vraiment d'une grande beauté.

Le concert, qui débutait par l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven, se terminait avec la *Rapsodie norwégienne* de Lalo.

Ernest Thomas.



CONCERTS D'HARCOURT

Peu de monde, cette fois-ci, au concert d'Harcourt, et c'est grand dommage, car l'exécution d'importants fragments de *Geneviève* a été très satisfaisante. Mais le nom de Wagner ne figurait pas au programme, et ce n'est pas la première fois que nous remarquons le manque d'éclectisme du public parisien.

Sans doute, Schumann a mis la plus grande part de son originalité dans son œuvre de piano, dans sa musique de chambre et ses *Lieder :* mais de combien de sublimités se fleurissent encore ses symphonies et ses poèmes lyriques ! Quelles riches guirlandes d'idées mélodiques, fortes ou gracieuses, d'où les beaux rythmes, et les puissantes harmonies, et les heureux mélanges de timbres festonnent à profusion.

La partition de *Geneviève* ne manque point de ces inspirations. Parmi les morceaux les plus applaudis, signalons l'ouverture, d'abord, puis le chœur des guerriers, d'un rythme énergique, magnifiquement soutenu par les contrebasses. Le duo de Geneviève et de Siegfried, dont ce chœur est encadré, est touchant et simple, mais il le cède en originalité au duo du deuxième acte (entre Geneviève et Golo); une vraie sérénade, délicieuse de fraîcheur. Remarquons, ensuite, le bel air de Siegfried : *Bald blick ich dich wieder mein Heimatschloss*, si lyrique et si noble. M. Auguez l'a chanté avec une bravoure superbe, et nous a donné, d'ailleurs, une fort bonne interprétation de tout son rôle. M. Challet, chantant Hidulfus, a révélé de sérieuses qualités. Mlle Blanc (Geneviève) ne nous a pas seulement fait admirer sa voix fraiche et bien posée, elle a nuancé ses morceaux avec beaucoup de justesse et de force, exemple que M. Vergnet (Golo) aurait bien fait de suivre. Quant à Mlle Adèle Rémy, elle a su donner du relief à la belle scène du Miroir. Il convient de louer sa méthode et son

style, quoique le rôle de Margared, écrit constamment dans le medium, avec des notes qui filent tout à coup dans le registre aigu, ne soit pas très bien choisi pour elle.

L'orchestre a bien marché, sauf que, parfois, il couvrait un peu les solistes. Les chœurs d'hommes sont bons, ceux de femmes laissent beaucoup à désirer; ils chuchotent, on les entend fort mal.

La traduction française de *Geneviève*, due à MM. d'Harcourt et Grandmougin, a le mérite d'être en prose rythmée. Elle ne se pique pas, je crois, d'une minutieuse exactitude, ce qui n'est pas nécessaire, d'ailleurs; elle se contente d'être claire, tout en offrant au texte allemand un bon parallélisme. REYVAL.

N. B. — M. d'Harcourt a une singulière façon de comprendre la critique musicale, dont le rôle se bornerait, selon lui, à distribuer des éloges. Mes deux notices sur le *Tannhæuser*, malgré leur rédaction courtoise et modérée, ont fort déplu, paraît-il, au chatouilleux capellmeister, — et j'encours l'excommunication majeure, sous forme de suppression du service au *Guide Musical*. J'entends bien que cette mesure m'est personnelle et ne saurait s'étendre à M. Marcel Rémy, dont je tiens ici momentanément la place. Mais ne vous flattez pas, Monsieur d'Harcourt, de vous être ainsi débarrassé de moi. Je reste à mon poste, et, pendant la durée de mon intérim, je vous loue tout simplement de mes deniers un bon fauteuil d'orchestre, où j'installe commodément *mon franc-parler*. R.

M. L. Breitner organise, avec le concours de MM. Rémy, Parent, Van Waefelghem, Delsart, Teste et Controne, quatre concerts de musique classique et moderne, qui auront lieu à la salle Erard les vendredis 25 janvier, 1er, 8 et 15 février prochains. Le programme de ces quatre séances comprend, outre différentes œuvres de Beethoven, Schumann et Brahms, le *Quintette* op. 81 et le *Trio* op. 90 de Dvorak, la *Suite* pour piano et violon de Schutt, la *Sonate* pour piano et violoncelle de Goldmark, et une sonate pour piano et violoncelle de Richard Strauss, œuvres qui toutes figurent au programme en première audition à Paris. La quatrième et dernière séance se terminera par le septuor de la *Trompette* de Saint-Saëns.



L'Opéra, s'il faut en croire le *Journal des Debats*, nourrit d'intéressants projets... wagnériens. Il paraît qu'après *Tannhæuser* le premier ouvrage de Wagner que l'on montera à l'Académie nationale de musique, sera les *Maîtres Chanteurs*, qui passera au cours de la saison 1895-1896. D'année en année, la direction compte ensuite compléter le répertoire wagnérien. Il est probable qu'après les *Maîtres Chanteurs*, on donnera *Tristan et Iseult*. On espère que pour l'année 1900 la plus grande partie des œuvres de Wagner seront inscrites au répertoire. Pendant la durée de l'Exposition, les représentations auront lieu tous les soirs à l'Opéra. Une troupe sera formée à chanter exclusivement les ouvrages du maître allemand, qui seront donnés deux ou trois fois par semaine, sans faire de tort ainsi aux représentations des autres œuvres lyriques.

Tels sont les projets que la direction de l'Opéra met en ce moment à l'étude.

BRUXELLES

Il y avait peu de monde à la reprise du *Rêve*, cette semaine, à la Monnaie. Et cependant, l'œuvre de M. Bruneau reste bien intéressante, surtout quand on la rapproche des dernières productions de l'école française. Et cependant aussi, le rôle d'Angélique est l'un des meilleurs de Mlle Simonnet, l'un de ceux où son talent de composition s'affirme de la manière la plus heureuse, sans que l'étude et l'apprêt s'y fassent trop sensiblement sentir.

La gracieuse artiste a retrouvé dans ce rôle — l'une de ses créations à l'Opéra-Comique — le succès qui l'y accueillait l'an dernier, à sa première apparition sur la scène de la Monnaie. M. Seguin déploie toujours un art sévère et pénétrant dans le personnage de l'évêque, réalisé par lui avec une vérité saisissante. Et M. Dinard s'efforce également, et avec bonheur, de donner au rôle d'Hubert sa véritable physionomie.

Des deux nouveaux interprètes, M. Bonnard et Mlle Hendrickx, le premier ne fait pas oublier son prédécesseur sous le rapport du chant; mais son jeu, étudié avec intelligence, a une réserve qui approche plus de la réalité que les grands gestes et les attitudes mélodramatiques de M. Leprestre. Mlle Hendrikx n'a pas la voix qui convient au rôle d'Hubertine; la jeune artiste ne pouvait donc réussir dans une tâche où elle avait, en outre à lutter contre le souvenir de Mlle Armand, qui reprit ce rôle l'an dernier à Mlle Wolf.

Dans l'ensemble cependant, cette exécution du *Rêve* peut compter parmi les meilleures que nous ait fournies cette année la troupe de la Monnaie. J. BR.

Non moins intéressante que le recital du Cercle, la soirée donnée par M. d'Albert, à la Grande-Harmonie (troisième séance de musi-

que de chambre organisée par la maison Schott), a vivement captivé le public musical. Sous les doigts de l'éminent artiste, le piano se transforme : il chante, il murmure, il pleure, il rit, il atteint à la puissance d'un orchestre, et il a des caresses exquises de voix d'enfant. Je ne sache pas un pianiste aujourd'hui qui possède, au même degré que M. d'Albert, l'art de faire oublier que le piano est un instrument. Son mécanisme est si prodigieux, si parfait, qu'on ne songe pas un instant à s'émerveiller de la difficulté vaincue, qu'on peut s'absorber tout entier dans la contemplation de l'œuvre interprétée. Et si le jeu du jeune maître, — il a tout juste trente ans, — paraît froid à quelques-uns qui prennent souvent l'affectation pour le sentiment, il faut ajouter qu'il n'est personne qui n'admire la prodigieuse variété d'un toucher qui se plie à tous les styles. Avec quel relief, par exemple, s'est opposée la fermeté du rythme et des dessins dans la fugue en *ré* mineur (pour orgue) de Bach, à la mélancolie tour à tour passionnée de la cantilène et à la puissance de sonorité dans l'*Appasionata* de Beethoven ! Quelle morbidesse dans le *Nocturne* de Chopin (op. 9 nº 3) alternant avec la fierté héroïque de la *Polonaise,* ou avec la douceur naïve d'un chant de Mozart ou de Schubert. Et puis, tout à coup, quel étincellement de fantaisie dans l'exquise tarentelle (*Napoli*) de Liszt ! Bien peu de virtuoses, convenons-en, disposent d'un aussi extraordinaire ensemble de nuances, et, par là, d'Albert prend rang tout près des plus illustres de ses devanciers. De telles soirées sont un régal artistique de rare et exceptionnelle qualité.

M. Edouard Jacobs avait assumé la tâche, assez ingrate, de fournir les intermèdes aux pièces de piano jouées par M. d'Albert. Il l'a fait avec son talent si justement apprécié de violoncelliste, mais aussi avec les affectations de sensibilité, avec ce luxe de vibrements et de *rallentandos* que son goût devrait réprouver, et qui ne sont nullement nécessaires quand on a un aussi joli son et une aussi parfaite justesse.

M. K.

⚜

La seconde audition des pianos Steinway a eu lieu à la salle Ravenstein le jeudi 13 décembre. M. Litta avait consacré cette séance à Beethoven : il a exécuté avec brio les quatre sonates op. 27, 53, 111 et 57. Il y avait une certaine témérité à interpréter ainsi quatre œuvres de haute envergure. M. Litta s'en est tiré cependant à son honneur, et le succès ne lui a pas manqué.



A la Grande-Harmonie, affluence considérable pour le concert de Mme Lallemand, qui a fait entendre, la première partie partie du concerto en *mi* mineur, la *Berceuse*, la valse en *la* bémol de Chopin, l'allegro et le presto du premier concerto de Mendelssohn, différentes pièces de Liszt, de B. Godard et de G. Bizet. M. Jean ten Have, qui est de tous les concerts, a exécuté la sonate op. 30, nº 3, de Beethoven, accompagné par Mme Lallemand, le caprice d'E. Guiraud, l'adagio de Rietz, la mazurka d'Ysaye et le scherzo de Wieniawski. Mme Denefve-Van Daele a chanté d'une voix bien malade les *Griffes d'or* d'A. Holmès et *Vieilles Amours*, une nouvelle mélodie de A. Beon.



A la deuxième matinée des instruments à vent, dont le programme était habilement composé, on a très vivement applaudi une cantatrice scandinave, Mlle Sidner, qui ne s'était pas encore fait entendre à Bruxelles et qui avait été très bien accueillie, récemment, aux Concerts-Colonne. Elle possède un très beau mezzo et dit à ravir le *lied* (Massenet, Martini, Grieg), et avec grand style la vieille musique classique de chant (air de Marcello). Mlle Sidner a été engagée séance tenante pour chanter la *Françoise de Rimini* de M. Gilson, que les Concerts-Populaires nous promettent à l'une de leurs prochaines séances.

Quant aux instrumentistes, MM. De Greef, Anthoni, Guidé, Merck, Lapon, Godenne et Danneels, ils nous ont donné une très belle exécution du Septuor de Hummel, éternellement jeune et piquant. MM. De Greef et Anthoni ont, en outre, joué une sonate de Reinecke assez longuette, mais pleine d'ingénieux détails, que les interprètes ont fait valoir à merveille.

Notons aussi des quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, *Prélude* de Pessard, et *Pastorale* de Pierné, qui ont été très goûtés



Aujourd'hui, dimanche, a lieu le premier concert du Conservatoire, tout entier consacré à Beethoven : l'ouverture, op. 115, le concerto en *mi* bémol pour piano et orchestre (soliste : M. Gurickx), et la symphonie avec chœurs.



Rappelons que dimanche prochain a lieu la première matinée de la Société des Nouveaux-Concerts, au théâtre de l'Alhambra, sous la direction de M. Franz Servais et avec le concours de Mme Brema. On en trouvera le programme plus loin.

En manière de rappel à ses abonnés, la Société leur adresse une circulaire qui débute ainsi :

Afin de couper court à certaines imputations relativement à la composition de l'orchestre de la Société des Nouveaux Concerts, nous avons l'honneur de vous communiquer la liste des artistes engagés par nous. Respectueux de leur

talent et de notre dignité, nous avons le devoir de protester hautement contre des calomnies inventées et propagées jusqu'à l'étranger, auprès des chefs d'orchestre invités par nous, dans le but déloyal de jeter un discrédit sur notre institution. Nous avons assez de tact pour ne pas confier aux chefs d'orchestre invités par la Société des Nouveaux Concerts la direction « d'un ramassis de musiciens raccolés », mais un orchestre de premier ordre.

Nous n'ignorons pas à quels bruits cette circulaire fait allusion. Mais elle en dit trop ou trop peu, et c'est un manque de tact de ses auteurs, quoiqu'ils se vantent d'en avoir, de se borner à des attaques aussi vaguement formulées et néanmoins aussi perfides. Il importe que l'on précise.



M. Léopold Wallner, qui a repris, dans les salons de Mlle De Smet, ses causeries sur l'histoire et la littérature du piano, a commencé, mercredi dernier, l'examen des œuvres de Franz Liszt, très habilement secondé par Mlle Hoeberechts. Il consacrera, le 9 janvier, une seconde causerie au grand maître moderne du piano.

⚜

Au théâtre de la Monnaie, on annonce, pour le 28 décembre, la première de l'*Enfance de Roland* de M. Emile Mathieu. Mais cette date n'est pas encore définitive.



CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — Au Concert Philharmonique du 6 décembre et à la dernière séance de musique de chambre de MM. Kes et consorts, Eugène d'Albert s'est produit comme pianiste et comme compositeur. Comme pianiste, il a eu, ainsi que toujours, un succès énorme; le succès du compositeur a été moindre. L'ouverture de son opéra le *Rubis*, qu'il a dirigée lui-même, et son quatuor pour instruments à cordes ont intéressé sans émouvoir profondément. L'ouverture du *Rubis* est pleine de réminiscences wagnériennes, et bruyamment orchestrée. Le quatuor est une œuvre plus élevée, fort estimable, quoique un peu tourmentée. Comme pianiste, d'Albert a joué le *Concerto* en *mi* bémol de Beethoven, *Nocturne-Polonaise* de Chopin, *Valse impromptu* et *Tarentelle* de Liszt dans la plus complète perfection, et, à la séance de musique de chambre, la sonate pour piano et violon op. 96 de Beethoven (avec M. Timner, le *concertmeister* de l'orchestre de Kes) et le deuxième quatuor op. 26 de Brahms, avec MM. Timner, Kes et Mossel. Si nous avions une restriction à faire, elle serait du côté de l'expression, du sentiment intime, que nous trouvons beaucoup plus développé chez Paderewsky et chez De Greef, où la note du cœur ne fait jamais défaut.

Le premier concert historique, donné par M. Kes dans la petite salle du Concertgebauw, a été une véritable jouissance pour les amateurs de musique rétrospective. La *Toccata* de Monteverde, qui ouvrait la séance, a obtenu un grand succès de curiosité. Cette *Toccata* servait d'ouverture à son opéra *Orfeo*, représenté, pour la première fois, en 1607. C'est à Monteverde qu'on attribue l'invention des *pizzicati* et du *tremolo* dans les instruments à cordes. Corelli, dont on a joué le premier *concerto grosso* pour instruments à cordes, était un des plus grands violonistes et un des meilleurs compositeurs du XVIIe siècle; ses concerti ont même conservé une certaine vogue parmi nos contemporains. L'andante et le menuet de *Milandre*, suivis de *Plaisir d'amour* de Martini, maître de chapelle à l'église de Saint-Francisque, à Bologne, au XVIIIe siècle, pour viola d'amore et clavecin, supérieurement joués par MM. Kes et Benedictus, ont fait le plus grand plaisir. Regrettons seulement que M. Kes se soit servi d'un clavecin aussi usé et misérable, alors que la maison Pleyel en fabrique de si beaux; M. Kes l'ignorait sans doute.

Reinken, dont nous avons entendu une *sonate*, est un Néerlandais né à Deventer, en 1623, qui passe pour avoir donné des leçons de contrepoint à Jean-Sébastien Bach. Un air charmant d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, avec accompagnement de viola d'amore, viola di gamba, flûte traversière et clavecin, a été honorablement chanté par Mme Oldenboom. Le plus grand succès de la première partie a été le concerto pour hautbois, remarquablement joué par M. Krüger, un artiste éminent, le premier hautboïste de l'orchestre de M. Kes, qui a été acclamé, et avec raison.

La seconde partie comprenait une *Suite* pour viola di gamba de Schenck, né à la fin du XVIIe siècle, dans le Palatinat, mais qui habita Amsterdam; l'œuvre n'est pas sans monotonie. Mme Oldenboom nous a chanté ensuite une cantate de Scarlatti et deux chansons normandes (1550), deux bijoux, mais qu'elle n'a pas bien fait valoir; comme morceau final, le sixième *concerto grosso* de Hændel, pour instruments à cordes, deux violons et violoncelle solo. En résumé, soirée des plus intéressantes et vraiment réussie à tous égards.

La reprise de *Samson et Dalila*, cet admirable ouvrage de Saint-Saëns, a été un immense succès au Théâtre-Royal de La Haye. Le ténor Renault a été superbe dans le rôle de Samson et a été plusieurs fois rappelé après chaque acte. La jolie Mme Bayer a eu de très beaux moments comme Dalila; elle a donné ce qu'elle a pu, et, sans avoir fait oublier sa devancière, Mme Andral, elle a droit à de sincères éloges. L'orchestre a été excellent, mais les chœurs, fort difficiles, du reste, et d'un caractère polyphonique, ont laissé souvent à désirer.

On nous promet au premier jour la *Navarraise* de Massenet, qui sera suivie de son *Werther*, de

Hulda de Franck et de *Joli Gilles* de Poise. Comme reprises, nous aurons le *Tannhæuser* de Wagner et le *Tribut de Zamora* de Gounod. *Hænsel et Gretel* paraît avoir été écarté, en raison de l'insuffisance du poème.

La Société pour l'encouragement de l'art musical, qui, jusqu'ici, affichait une préférence exagérée pour les ouvrages des compositeurs allemands et n'admettait que bien rarement des compositeurs français ou belges sur ses programmes, commence heureusement à se départir de cette partialité persistante. Elle annonce les *Béatitudes* de César Franck à Amsterdam, La Haye et Utrecht, et, à sa prochaine audition à Harlem, le *Roméo et Juliette* de Berlioz et le *Déluge* de Saint-Saëns, avec le concours de Mme Soetens-Flament et de M. Fontaine, d'Anvers. ED. DE H.

ANVERS. — Cette dernière semaine a été exceptionnellement fructueuse en auditions musicales. La deuxième soirée de musique, organisée par la maison Fréd. Rummel, a été assez inégale en intérêt artistique, malgré le talent des interprètes. Nous avons salué en Mlle Irma Sethe une violoniste de valeur; son interprétation des œuvres de Bach, ainsi que des *Danses hongroises* de Brahms, a été tour à tour souple et sévère. L'artiste a été fort goûtée ici. Mlle R. Hoffmann se joue visiblement des difficultés techniques et a particulièrement bien enlevé une *fugue* de Bach et une *Toccata* de Scarlatti. Il est à regretter que la jeune pianiste ne se soit pas davantage pénétrée du style des célèbres variations de Hændel Dans la *Tarentelle* de Liszt, la délicieuse *Canzonetta napolitana* a été tellement précipitée que l'on avait peine à en suivre les variations. Le public est resté bien froid devant la déclamation monotone de M. Demest dans les poétiques *lieder* de Schumann. L'artiste a dit avec plus de tempérament l'*Air d'ivresse* de Bizet.

Nous avons eu, aux Concerts populaires, la *Symphonie fantastique* de Berlioz, cette œuvre si audacieuse dans sa conception, mais si habilement outillée dans sa construction symphonique. L'ouverture d'*Iphigénie*, de Gluck, a été fort goûtée et nous pouvons en dire autant du concerto de Max Bruch. C'est M. Edm. De Herdt qui nous a fait entendre, peut-être d'une façon un peu hésitante, ce beau solo de violon. Le jeune violoniste a de sérieuses qualités, mais on dirait que son véritable tempérament ne s'est pas encore fait jour.

Du Théâtre-Royal à l'Harmonie, il n'y a qu'un pas. Ici, c'est M. Giani qui nous invitait à venir entendre l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven, la *Symphonie inachevée* de Schubert et une petite *Suite hongroise* de Hoffmann. Tous ces morceaux d'orchestre ont été vivement applaudis, quoique l'andante de la symphonie eût exigé un peu plus de finesse dans les nuances.

Mme Lignière, une cantatrice liégeoise, nous a fait entendre l'air de la *Fauvette*, de Grétry, et le *Billet de loterie*, de N. Isouard. Ces morceaux, de forme assez vieillie, mais d'une grâce mélodique incontestable, ont permis à l'artiste de faire valoir une voix très travaillée, mais dont les notes aiguës sont assez stridentes.

Au Théâtre-Lyrique flamand, on a repris la *Jeanne d'Arc* de Gounod, avec Mlle Cuypers dans le rôle de l'héroïne et pour la continuation des représentations du drame lyrique. Que dire de l'œuvre de Gounod? Après les auditions d'œuvres capitales telles que : *Hippodamia*, de Fibich, et *Karel van Gelderland* de Benoit, où le drame lyrique se dessine avec un réalisme intense, il nous semble que *Jeanne d'Arc* n'est autre chose qu'un drame agrémenté d'une musique d'occasion. De telles productions ne sont guère faites pour relever le niveau intellectuel du public.

A. W.

LILLE. — L'audition donnée la semaine dernière, par l'orchestre et le Chœur d'Amateurs, a pleinement réussi.

Parmi les morceaux les plus appréciés du public d'élite qui se pressait dans l'élégante salle de la Société industrielle, nous citerons, en première ligne, le très célèbre prélude de *Tristan et Iseult*, que peu d'orchestres osent aborder, et qui a été rendu, par l'excellente phalange artistique de M. Maquet, avec le sentiment qui lui convient.

Une *Suite d'orchestre* de Borodine, extrêmement délicate et distinguée, nous a révélé un musicien de race appartenant à cette jeune école russe déjà bien connue chez nous depuis quelques années.

Mlle Gallot, que les habitués des Concerts d'amateurs ont déjà eu le plaisir d'entendre, est devenue une cantatrice remarquable. Par le charme de sa voix, sa diction parfaite et l'excellence de son style, elle a produit sur l'auditoire une impression profonde. Il n'est pas possible de dire, avec plus de sentiment et d'âme, l'air des Colombes de *Salammbô*. Rappelée par de frénétiques bravos, Mlle Gallot a bien voulu chanter un air du *Roi d'Ys*, qui a été pour elle l'occasion de nouvelles ovations.

Le public a paru aussi prendre grand plaisir à la *Fille du roi des Aulnes*, légende danoise de N. W. Gade Cette œuvre, qui avait déjà été exécutée il y a quelques années aux Concerts d'amateurs, ne manque pas d'originalité. Elle est empreinte de cette poésie rêveuse toute particulière aux peuples du Nord, et l'orchestration en est riche et savante. Les soli ont été chantés avec beaucoup de goût par Mmes P. Dewilde et L. Chalon et M. L. Carpentier, le distingué directeur des Orphéonistes lillois. La section chorale de la Société a dit, avec ensemble et un sentiment parfait des nuances, les différents chœurs contenus dans l'ouvrage.

Le concert de cette année nous a paru marquer encore un progrès de l'orchestre sur les années

précédentes. Il serait injuste de ne pas en féliciter les amateurs qui le composent et surtout, dût sa trop grande modestie s'en effaroucher, leur excellent chef, dont la haute science musicale et l'artistique direction ont amené cet heureux résultat.

La Société des Concerts populaires a donné, dimanche dernier, sa seconde matinée de l'abonnement, avec le concours de Mme Bosman, de l'Opéra.

L'excellente cantatrice nous a dit un air de *Sapho*, l'admirable réveil de la Walkyrie de *Sigurd*, qu'elle a chanté en grande artiste, et la sérénade d'*Ascanio*. Rappelée à plusieurs reprises, elle a délicieusement détaillé une gracieuse mélodie de Mme Chaminade, les *Oiseaux*.

Au programme, pour la partie orchestrale, la *Symphonie* en *la*, n° 7, de Beethoven, dont le célèbre allegretto a été tout particulièrement applaudi; la *Sérénade hongroise* de Joncières, toujours agréable à entendre, quoique manquant un peu d'originalité; la brillante *Danse persane* de Guiraud, au rythme nerveux et entraînant, aux sonorités bizarres, que l'orchestre a enlevée avec un brio qui en a fait ressortir à merveille l'éclatant coloris; et le superbe *Carnaval romain* de Berlioz, cette incomparable fantaisie du maître symphoniste, où passent, à travers un rêve mélancolique de poète, les bandes de la mascarade en délire. M. Deren en a dit le beau solo de cor anglais avec une grande intensité d'expression.

Au Grand-Théâtre, la direction nous a donné, la semaine dernière, une reprise de *Lohengrin*, dont l'exécution a été, dans son ensemble, au-dessous du médiocre, les principaux artistes n'ayant aucune des qualités requises pour interpréter les rôles qui leur étaient échus. N'avait-on pas eu l'idée mirifique de confier le rôle d'Elsa à une dugazon qui ne joue guère, d'ordinaire, que l'opérette!!... N'est-ce pas là un joli comble?

E. M.

MONS. — Cinq ans se sont écoulés, depuis que M. Gurickx fondait la Société de musique, et, en cette période relativement courte, seize concerts ont été donnés.

Il y a là, sans conteste, une marque de robuste vitalité, que peu de groupes musicaux réussissent à donner; l'indication d'un travail qui se poursuit avec persévérance, et — c'est le point sur lequel nous insistons — d'un travail réellement artistique.

Rappelons seulement quelques unes des exécutions que nous lui devons : les deux premiers actes de l'*Orphée* de Gluck; les fragments du *Messie* de Hændel; le Printemps des *Saisons* de Haydn; la Première Nuit du *Sabbat* de Mendelssohn; le *Hoyoux* de Mathieu; le *Dernier Rayon de soleil* d'Huberti; le *Démon* de Gilson; le *Van Artevelde* de Gevaert; la *Fille du roi des Aulnes* de Niels Gade; et la troisième partie du *Faust* de Schumann.

Chose très intéressante, toutes ces œuvres, dont plusieurs ont été exécutées avec orchestre, furent interprétées par les seules forces de la Société, qui une fois seulement a emprunté un soliste étranger.

Ce court aperçu montre ce que notre Société de musique a dû réaliser d'efforts, et quel énorme travail a été accompli.

Son dernier concert était d'un profond intérêt.

Les vieilles chansons néerlandaises, habilement harmonisées par F. Van Duyse, et ravissantes dans leur tournure archaïque, ont reçu une interprétation soignée de la part des chœurs. Ceux-ci, aujourd'hui très aguerris, ont déployé leurs belles sonorités dans le premier acte de l'*Alceste* de Gluck, l'une des plus admirables inspirations du maître. Les solistes : Mme C. Houzeau (Alceste); M. Tondeur (le grand prêtre); M. Kainscop (le Héraut et l'Oracle); M. Dequesne (Evander), ont très correctement rempli leurs rôles. Nous devons cependant de spéciales félicitations à Mme Houzeau, qui a chanté Alceste avec un grand style et une sincère émotion. Les accents de la très habile cantatrice ont mis en clair relief les sentiments d'épouse et de mère de la malheureuse Alceste. Interprétation non d'amateur, mais d'artiste.

De la musique de Bach et de Hændel, exécutée par M. R. Josse, un jeune violoniste qui promet; deux airs anciens, pour voix de basse, chantés par M. H. Dufrasne, avec cet organe solide, hautement apprécié déjà au Conservatoire de Bruxelles, complétaient le programme de cette artistique soirée.

Nos éloges vont aussi au dévoué directeur D. Prys, à Mlle Luyckx, l'impeccable pianiste, et à M. Vandendriesche, qui tenait l'obligée partie d'harmonium pour les vieilles chansons.

On annonce, pour le prochain concert, l'*Eve* de Massenet.

X.



NANCY. — Le succès des concerts du Conservatoire, déjà si grand lors des deux premières séances de cet hiver, n'a fait que s'accroître à la troisième, et, si vaste que soit la salle Victor Poirel, on a dû refuser plus de cent entrées.

Aussi bien l'orchestre, que son nouveau chef, M. Guy Ropartz, conduit avec une tout à fait remarquable et efficace maîtrise, a-t-il trouvé moyen de progresser encore. C'est ainsi qu'il nous a joué en toute perfection, avec une délicatesse et un souci des nuances inconnu jusqu'ici, la symphonie en *sol* mineur de Mozart, et qu'il a pu faire, vraiment pour la première fois, en toute connaissance de cause, apprécier à nos concitoyens le divin prélude de *Tristan et Iseult*.

Un des attraits de ce concert était la présence de M. Jules Bordier, le très distingué compositeur et fondateur, avec M. Louis de Romain, de l'ancienne Association artistique d'Angers, à qui cette cité dut pendant si longtemps un si beau renom musical. M. J. Bordier a, lui-même, dirigé l'exécution de trois charmantes œuvres orchestrées

de main de maître : l'*Adieu suprême*, l'*Air d'église*, la *Canzonetta*, — cette dernière unanimement redemandée, — toutes, ainsi que leur auteur, accueillies avec la plus grande faveur, la moins équivoque sympathie. L'excellent professeur au Conservatoire, M. L. Hekking, dans la partie de violon solo, a été vivement applaudi.

On avait commencé par la maîtresse-ouverture de *Fidelio* de Beethoven; on a fini par la joyeuse *Marche française* de Saint-Saëns. Et en voilà jusqu'au 20 janvier, délai qui semblera long, si l'on considère que les concerts du Conservatoire font aujourd'hui partie intégrante de la vie nancéienne.

HENRY CARMOUCHE.

NICE. — Les représentations de *Lohengrin* restent les meilleures du Grand-Théâtre depuis l'ouverture. Ni *Guillaume Tell*, ni les *Huguenots*, ni *Faust* ou *Roméo*, *Hamlet* ou la *Juive* ne nous ont présenté le même ensemble satisfaisant; c'est, dans *Roméo*, le ténor qui est insuffisant; dans la *Juive*, Rachel qui est médiocre, et, partout la basse profonde, M. Fabre (rôles du roi dans *Hamlet*, de Marcel des *Huguenots*, du cardinal dans la *Juive*), se montre au-dessous de sa tâche. Chaque fois aussi, l'orchestre ne fait que confirmer la mauvaise impression qu'il nous avait produite dès le premier soir; en dépit des efforts de son chef, M. Rolland, devenu plus énergique, il n'exécute même pas correctement les partitions de l'ancien répertoire. M. Lafon a pris envers la commission théâtrale, qui a accepté la plupart de ses artistes, l'engagement d'apporter des modifications à l'orchestre; soucieux de contenter son public, il ne tardera pas à tenir sa promesse, au moment de donner les œuvres modernes annoncées (*Sigurd*, *Samson*, *Tannhæuser*, *Hérodiade*, l'*Attaque du Moulin*), et le succès répondra alors aux efforts de ce directeur intelligent et actif.

Pendant qu'à Monte-Carlo les concerts du jeudi continuent à attirer les amateurs de musique classique et les admirateurs de M. Jehin, à Nice même les concerts quotidiens de la Jetée-Promenade sont un vrai régal pour les dilettanti. Virtuosité et finesse des solistes, homogénéité de l'ensemble, science, vigueur et souci des nuances dans la direction, telles sont les qualités de l'orchestre et de son chef. Le premier concert, consacré en partie à la mémoire de Chabrier (fragments du *Roi malgré lui*, *Espana*) et composé, en outre, d'œuvres de Lulli, de Rousseau et du prélude de *Lohengrin*, a été un succès complet pour M. Thaon et ses artistes; nul doute que le succès ne grandisse encore aux concerts classiques que prépare l'excellent chef d'orchestre et ne se poursuive jusqu'à la fin de la saison.

L. ALEKAN.



VIENNE. — La semaine dernière, recital d'Eugène d'Albert. D'Albert qui, cet hiver, ne se fait entendre qu'une fois à Vienne, a été mal inspiré en donnant son recital dans la salle Bösendorfer, qui ne convient pas pour des auditions de cette importance. Le pianiste a exécuté une œuvre qu'on a rarement l'occasion d'entendre, la sonate en *si* mineur de Liszt, dédiée à Schumann. Liszt suit, là, la voie ouverte par Beethoven, c'est-à-dire qu'il s'affranchit complètement de l'ancienne forme. Ainsi, cette œuvre, bien que portant encore le titre de sonate, ne se compose, en réalité, que d'une seule partie, dont les trois thèmes principaux sont traités librement. C'est certainement une œuvre superbe, géniale, et qui mérite d'être plus connue du public. Elle laisse déjà pressentir le futur auteur des symphonies de *Faust* et de *Dante*; le second thème n'est, du reste, pas sans analogie avec celui qui ouvre cette dernière symphonie. Après une courte introduction (où d'Albert a rendu très heureusement le timbre du pizzicato), les deux premiers motifs sont développés en strette et conduisent au troisième, une magnifique pensée bien lisztienne. Plus loin intervient un *fugato* comme Liszt savait en brosser, et où la basse entonne en octaves le renversement du premier thème. Comme conclusion, un andante en *si* majeur qui s'éteint en accords *pianissimo*. D'Albert a interprété la sonate en maître; nous le remercions de nous avoir révélé cette œuvre d'un compositeur envers lequel on est si injuste aujourd'hui.

Deux autres sonates se trouvaient aussi au programme, l'*Appasionata* de Beethoven et la troisième en *fa* mineur de Brahms. Dans la première partie de cette dernière sonate, la mémoire a, un moment, fait défaut au pianiste, qui a su très habilement dérober l'accident à la plus grande partie des auditeurs. L'interprétation de l'*Appasionata* de Beethoven a été bonne sans être profonde; loin, en tout cas, d'une interprétation bulowienne. Certains thèmes n'étaient pas assez accentués, tel, par exemple, le troisième du premier allegro, et certains passages pas assez clairs. D'Albert a pris le finale assez lentement : une bonne leçon pour certains élèves et professeurs de conservatoire, qui le jouent *prestissimo*. A noter l'effet de cors bouchés obtenu par le pianiste dans les premiers accords de septième diminuée.

D'Albert n'a pas tenu compte des reprises des première et troisième parties, étant en cela de l'avis de Bülow, qui disait, avec raison, que Beethoven écrivit souvent la reprise comme on écrit le « Hochachtungsvoll » à la fin d'une lettre.

Etaient encore au programme le *Nocturne* (*si* majeur), l'*Impromptu* (*fa* majeur) et la grande *Polonaise* de Chopin, ainsi qu'un *Sonnet de Pétrarque* de Liszt et la valse Strauss-Tausig. Rappelé quatre fois, à la fin de la séance, d'Albert a donné l'*Impromptu* en *sol* de Schubert.

Prochainement, les recitals d'Emile Sauer et de Moritz Rosenthal.

E. B.

NOUVELLES DIVERSES

L'Académie royale philharmonique de Rome vient de célébrer le troisième centenaire de la mort de Palestrina en une séance solennelle dans laquelle, après une conférence sur Palestrina du duc de Caetani, prince de Sermonetta, M. Sgambati a fait exécuter une série d'œuvres du vieux maître. Citons entre autres le célèbre mottet *Super flumina Babylonis,* des madrigaux d'une beauté remarquable, et deux chansons à trois voix qui sont un bijou de grâce et d'élégance. M. Sgambati a eu pour collaborateur dans l'exécution musicale de ces œuvres les maestri Boezi et Saya, Mme Mililotti-Reyna, Mlles Degli Abati et Petini, MM. Blumensthil, Martinelli et Degli Abati, et les amateurs qui font partie de la Philharmonique.

Les principaux instituts artistiques de l'Italie, ainsi que le Conservatoire de Paris, avaient envoyé de splendides couronnes.

La reine Marguerite, qui assistait à la fête, a félicité vivement le duc de Caetani et M. Sgambati pour la réussite de la soirée, qui a laissé une profonde impression.

— Après Berlin, Francfort, Leipzig et Munich, l'Opéra de Vienne vient à son tour de monter l'opéra-féerie *Hænsel et Gretel* de Humperdinck. Les principaux rôles étaient tenus par Mmes Renard, Marck et Marie Lehmann et M. Ritter. Le succès a été considérable.

— *Freyhir*, de M. Emile Mathieu, vient d'être exécuté, pour la première fois, en Allemagne par le Flagelsche Gesangverein de Breslau. Le charmant oratorio profane du directeur de l'Ecole de musique de Louvain a obtenu le plus vif succès. La *Schlesische Zeitung* fait de l'œuvre le plus vif éloge et en loue à la fois la richesse orchestrale et l'élégance mélodique. Les solistes étaient MM. C. Perron, de Leipzig, Mann, de Dresde, Mlle Louise Ottermann, de Dresde, et Mme Peiper, de Breslau. La *Schlesische Zeitung* conclut son feuilleton en demandant une nouvelle audition « de cette belle œuvre, si richement colorée. »

— L'Association artistique de Marseille, sous la direction de M. Jules Lecocq, s'est singulièrement distinguée par la composition de ses programmes depuis la réouverture de ses concerts symphoniques. Au programme de sa matinée du dimanche 23 décembre, figure la scène du Vendredi-Saint et la grande scène religieuse du premier acte de *Parsifal*. Après Bruxelles et Paris, grâce à M. Jules Lecocq, ce sera ainsi Marseille qui aura été la première ville départementale de France qui ait monté cet important fragment de la dernière œuvre de Wagner. L'orchestre comprend quatre-vingt-dix musiciens, les chœurs des chevaliers du Graal, quarante chanteurs, le chœur des écuyers et jeunes gens (chœur mixte), quarante choristes, enfin le chœur des enfants, quarante fillettes et garçons. Les cloches sont celles qui ont servi aux dernières auditions de M. Colonne à Paris.

— Une bien amusante anecdote que raconte

M. Fierens-Gevaert dans le *Journal des Débats* à propos de la millième du *Faust* de Gounod à l'Opéra.

Pendant un entr'acte, le directeur du Conservatoire racontait sur la scène que M. Bertrand, en lui demandant d'écrire un chœur pour la millième de *Faust,* lui avait tenu ce langage :

« Mon cher maître, je vous demande d'écrire cet hymne parce que je sais bien que vous me ferez « juste ce qu'il faudra ». Si je charge un de nos jeunes musiciens révolutionnaires de cette besogne, il aura le désir de faire trop bien, et, je le crains, voudra faire mieux que Gounod... »

Le vœu de M. Bertrand a été exaucé. M. Ambroise Thomas n'a pas fait mieux que Gounod, oh ! non ! Mais il a fait court : l'*Hymne à Gounod* dure deux minutes tout juste.

— La *Gazzetta Musicale* de Milan annonce que, sur la proposition de M. Hanotaux, ministre des affaires étrangères, le président de la république française a nommé chevaliers de la Légion d'honneur MM. Arigo Boïto et Giulio Ricordi On sait que M. Boïto est l'auteur des livrets de *Falstaff* et *Otello*, et M. Ricordi l'éditeur de ces deux ouvrages



BIBLIOGRAPHIE

La troisième livraison de l'*Orgue moderne* vient de paraître chez Alphonse Leduc, à Paris. Cette publication nouvelle de musique d'orgue contemporaine, placée sous la direction de Ch. M. Widor, le maître organiste, a pour but de mettre en lumière les œuvres les plus intéressantes de la pléiade des jeunes, et de les faire connaître à ceux qui s'occupent du grand orgue.

Mais l'*Orgue moderne* ne s'attachera pas seulement à faire connaître les compositions d'une seule école, son éclectisme admettra toutes celles qui présenteront un réel intérêt artistique.

Tous les jeunes organistes, désireux de prendre contact avec le public pour affirmer leur personnalité, peuvent donc s'adresser à la direction.

Les manuscrits non publiés seront retournés à leurs auteurs.

NÉCROLOGIE

Est décédé :

A Evreux, M. le comte d'Osmoy, sénateur et président du conseil général de l'Eure. Il était né le 19 août 1827. Le comte d'Osmoy, qui était un musicien amateur distingué, avait publié, en société avec M. Alexandre Georges, un recueil de mélodies orné d'illustrations remarquables.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA. — Du 16 au 24 décembre : Hænsel et Gretel. Les Saisons. Rigoletto. Hænsel et Gretel. Carnaval. Faust (Marguerite, Mme Albani). Cavalleria rusticana, I Pagliacci Orphée. La Walkyrie. Hænsel et Gretel et Les Saisons.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 17 au 25 décembre : Le Rêve. Orphée et les Noces de Jeannette. Lohengrin. Le Portrait de Manon La Navarraise et Farfalla. Samson et Dalila. Le Rêve. La Navarraise et la Traviata. Faust. Samson et Dalila et la Navarraise.

GALERIES. — La Fille de Mme Angot. Dimanche et mardi, matinée à 1 h. 1/2.

ALCAZAR ROYAL. — Bruxelles sans Gène (Mme Ivette Gilibert)

CONSERVATOIRE ROYAL. — Dimanche 23 décembre, à 1 h. 1/2, sous la direction de M. Gevaert. Ouverture, op. 45, de Beethoven; Concerto en *mi* bémol de Beethoven, pour piano et orchestre, soliste M. Camille Gurickx; Symphonie avec chœur de Beethoven.

NOUVEAUX-CONCERTS. — Dimanche 30 décembre, à 2 heures précises, dans la salle de l'Alhambra (Empire Palace) Premier concert avec le concours de Mlle Marie Bréma du théâtre de Bayreuth, et sous la direction de M. Franz Servais Programme : 1 Le Barbier de Bagdad, ouverture (P. Cornelius); 2. Die Ideale, d'après Schiller (Liszt); 3. Deux poèmes : (R. Wagner), *a)* Træume, *b)* Schmerzen, chantés par Mlle Bréma; 4. Léonore, ouverture no 3, (L. von Beethoven); 5. L'Apollonide, deux fragments (F. Servais), *a)* Elégie, *b)* Scène sous la tente du festin. — Hymne. Danse sacrée; 6. Gotterdæmmerung, scène finale (R. Wagner), Brünnhilde : Mlle Bréma.
Samedi 29 décembre, à 2 heures répétition générale.

Marseille

ASSOCIATION ARTISTIQUE DE MARSEILLE, sous la direction de M. Jules Lecocq. — Programme du 23 décembre 1894 : 1. Symphonie en *ré*, nº 4 (Schumann); 2. L'Adieu des bergers de l'Enfance du Christ (Berlioz), chœur et orchestre; 3. Danse macabre (Saint-Saëns); 4. Parsifal, première audition (Richard Wagner) 1. L'enchantement du Vendredi-Saint, orchestre seul, *b)* Deuxième tableau du premier acte, scène religieuse, deux cents exécutants; 5. Marche des nobles de Tannhæuser (Wagner), orchestre et chœurs.

Paris

OPÉRA. — Du 17 au 22 décembre : Faust; Thaïs et la Korrigane.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 17 au 22 décembre : le Domino noir et le Châlet; Paul et Virginie; le Pré aux Clercs et Cavalleria rusticana.

CONCERTS-COLONNE — Dimanche 23 décembre, à 2 h. 1/4 très précises. L'Enfance du Christ, trilogie sacrée, paroles et musique de Berlioz. Première partie : Le Songe d'Hérode; deuxième partie : la Fuite en Egypte; troisième partie : l'Arrivée à Saïs. Les solis seront chantés par Mme Auguez de Montalant. MM Bérard, Fournets Engel, Nivette et Cheyrat.

CONCERTS-LAMOUREUX. — Dimanche 23 décembre, à 2 h. 1/2, avec le concours de M. Vianna La Motta et M. Delaquerrière Programme : Symphonie pastorale de Beethoven; fragments de l'oratorio de Noël (Bach). air chanté par M. Delaquerrière; Concerto en *mi* bémol (Beethoven), joué par M. Vianna La Motta; Thamar, poème symphonique de M. Balakireff; Repos

de la Sainte Famille (l'Enfance du Christ), de Berlioz, chanté par M. Delaquerrière; Ouverture du Vaisseau-Fantôme.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Même programme que dimanche dernier.

Vienne

OPÉRA. — Du 17 au 26 décembre : Fidelio. Hansel et Gretel; Giselle; Cornélius Schutt; Autour de Vienne; Hansel et Gretel; Giselle; Tannhæuser; Cavalleria rusticana et I Pagliacci; Hansel et Gretel et Giselle, Otello.

AN DER WIEN. — Jakuba, Fledermaus, Le Marchand d'oiseaux, le Postillon de Lonjumeau, le Baiser d'essai.

LISTES DES PRIMES

PRIMES MUSICALES

PARTITION POUR PIANO ET CHANT

Massenet. — *Esclarmonde* (prix marqué 20 fr.). 12 —
Port et emballage 1 —
Goetz. — *Le Diable à la maison* (prix marqué 20 fr.) 10 —
Port et emballage 1 —
Vieux chants flamands et mélodies populaires, recueillis et traduits par Victor Wilder. Un beau vol. (Marqué 5 fr.) . . . . . 3 —

ETRENNES ENFANTINES

Miry. — Chants enfantins, sept vol. reliés . . 4 —
Dreyschock. — Les contes de Perrault, douze morceaux faciles. Rel. album . . . . . 3 —

PARTITION POUR PIANO SEUL

Bizet. — *Carmen. Les Pêcheurs de Perles* . . 7 —
L'Arlésienne . . . . . . 5 —
La Jolie fille de Perth . . . . . 6 —
Gounod. — *Roméo et Juliette, Mireille, Philémon et Baucis, La Reine de Saba* . . . . 7 —
Offenbach. — *Les contes d'Hoffmann* . . . } 7 —
Reyer. — *Salammbô* . . . . }
Chevalier Van Elewyck. — Les anciens clavicinistes flamands. Deux forts volumes brochés. Marqué 12 fr.) . . . . . . 6 —
Port et emballage 1 —

PRIMES LITTÉRAIRES

E. Doepler. — *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner. In-fol., nombreuses gravures, gr. format et en couleurs, d'après les costumes originaux, texte de Steinitz. (Marqué 65 fr.) . 50 —
Port et emballage 2 —
J. Isnardon — Histoire du théâtre de la Monnaie, un fort volume de 720 pages, luxueusement édité. In-8°, 30 gravures et fac-similés. (Marqué 15 fr.) . . . . 7 —
Port et emballage 1 —
A. Pougin. — Viotti et l'Ecole moderne du violon, un fort volume, broché, in-8° . . . . 2 —
Port et emballage 0 50

PRIMES ARTISTIQUES

EAUX-FORTES

Beethoven. — Magnifique eau forte de Carel L. Dake, hauteur 47 centimètres ½, largeur 37 centimètres ½, sans les marges (prix marqué 30 fr.) . . . . 20 —
Port et emballage 1 —
Richard Wagner. — Magnifique eau forte de Herkomer, pendant de la précédente . . 20 —
Port et emballage 1 —
Johannes Brahms. — Eau-forte de Drochwer, in-8°, hauteur 20 centimètres, largeur 12 centimètres, sans les marges. . . . . 10 —
Port et emballage » 50

AUTRES PORTRAITS

BEETHOVEN, J. C. GLUCK, HAYDN, HÆNDEL, superbes gravures au burin, par SICHTING (hauteur 12/10 sans les marges).

Prix marqué : 5 fr. — Prix pour nos abonnés : 3 fr.

N.-B. La maison G. GONTHIER, rue de l'Empereur, 31, Bruxelles, se charge de faire prendre au *Guide Musical*, les primes artistiques et de les faire parvenir encadrées directement suivant le désir des amateurs. Prix d'artistes pour les abonnés du *Guide Musical*.

GRANDS BUSTES EN PLATRE

(Hauteur 65 centimètres)

convenant pour Editeurs, Ecoles, Salons de musique et Salles d'auditions.

BACH — HÆNDEL — HAYDN — MOZART — BEETHOVEN
R. WAGNER — LISZT — PAGANINI — GEVAERT

Moulages authentiques des bustes de Leipzig (prix marqué 25 fr.) Pour nos abonnés . . 15 —
Solide emballage pour l'étranger et la province 4 —
Port et frais de douane à charge de l'acheteur.

N. B. — Le stock de ces diverses primes étant assez restreint, nous servirons d'abord les amateurs qui nous auront adressé le montant par bon-poste ou mandat-postal. Pour la province et l'étranger ne pas négliger de joindre les frais de port et d'emballage.

Adresser les commandes et mandats à l'Administration du Journal

12, RUE DU MARTEAU, BRUXELLES

Prière d'indiquer lisiblement l'adresse, avec mention de la province ou du département.

Bruxelles — Impr. Th. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Le Guide Musical

REVUE INTERNATIONALE HEBDOMADAIRE

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF
MAURICE KUFFERATH
Rue du Congrès, 2, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF A PARIS
HUGUES IMBERT
Rue Beaurepaire, 33, Paris

N LE KIME, SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR
Rue du Marteau, 12, Bruxelles

40e ANNÉE — 30 Décembre 1894 — NUMÉRO 53

Collaborateurs

Abonnements : aux Bureaux du journal, à Bruxelles, 2, rue du Congrès ; à Paris, à la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine,

France et Belgique . . .	12 francs.
Union postale.	14 —
Pays d'outre-mer	18 —

SOMMAIRE

EN VENTE, à Bruxelles : Office central, rue de l'Ecuyer; et chez les éditeurs de musique. — A Paris : librairie Fischbacher, 33, rue de Seine; M. Brasseur, Galerie de l'Odéon. — Luxembourg, G.-D. Simonis, libraire. — A Londres : MM. Breitkopf et Hærtel, Great Malborough street, 54; Schott et Co, Regent street, 157. — A Leipzig : Otto Junne. — A Munich Josef Seiling, fournr de la cour, Perusastrasse. — A Prague : F. A. Urbanek. — A Strasbourg : librairie Ammel. — A Amsterdam, Algemeene Musikhandel, Spui, 2. — A La Haye, Belinfante frères. — A Liège : Mme veuve Muraille, rue de l'Université. — A Anvers : M. Forst, place de Meir. — A Gand : Mme Beyer. — A Zurich ; Hug frères, édit. — A Genève : Ad. Henn, 6, rue Grenus. — A Madrid : Ruiz y Co, Principe, 14. — A Saint-Pétersbourg : MM. E. Mellier et Cie, Perspective Newski. — A Moscou : Jurgenson. — A Mexico N Budin. — A Montréal : La Montagne, éditeur rue Saint-Maurice, 149. — A New-York G. E. Stechert, 810, Broadway.

Le numéro : 40 centimes.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

40e ANNÉE. — Numéro 53. 30 Décembre 1891.

A NOS ABONNÉS

PRIMES

Nous prenons la liberté de prévenir nos abonnés de *Belgique* et de *France* dont l'abonnement expire le 31 décembre prochain qu'en raison de l'importance de cette échéance, nous ferons toucher par la poste le montant du renouvellement dans la dernière semaine du mois, afin d'éviter les interruptions dans le service du journal.

Nous prions les anciens abonnés de l'*Art Musical* qui désirent continuer l'abonnement au *Guide* de vouloir bien faire parvenir leur renouvellement ou leurs mandats directement à la *Maison Leduc, 3, rue de Grammont, à Paris.*

Afin d'éviter les frais de recouvrement nous engageons instamment nos abonnés des autres pays à nous adresser le montant de leur abonnement (14 francs) par mandat postal.

L'augmentation continue de notre tirage, la faveur croissante dont jouit notre revue, nous astreingnent à user d'un peu de rigueur dans l'envoi du journal. Nous considérerons donc ***comme réabonnée*** toute personne dont la rénonciation ne nous sera pas parvenue avant le 15 janvier.

Comme de coutume à l'époque des étrennes, nous offrons à nos abonnés des PRIMES LITTÉRAIRES, MUSICALES et ARTISTIQUES.

Ces primes intéressantes, dont nos lecteurs trouveront l'énumération détaillée à l'avant-dernière page, se recommandent tant par la variété du choix que par leur prix exceptionnellement avantageux.

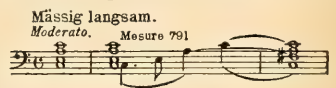
L'ADMINISTRATION.

MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE

(Suite). — Voir les nos 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 et 52



Au début de la scène troisième (A. 34, F. 37), introduite par l'orchestre :



Siegmund, resté seul, réfléchit à sa triste situation; il adresse à Wälse ses appels énergiques *ff* (A. 35, F. 38); il réclame le glaive promis; la fin de la phrase : « *Was wüthend das Herz noch hegt?* Vas-tu me laisser sans secours? » est lancée en *crescendo* et *Accelerando* (1); puis, retour immédiat au *Tempo I°* sur le motif de l'Epée, reparaissant à l'orchestre. Voici les allures d'exécution :

Pages des réductions: allemande	Pages des réductions: française	TEXTE CHANTÉ	Mouvements constatés aux exécutions de: Munich M1	Munich M2	Paris P1	Paris P2
34	37	(Orchestre) Scène 3e *Moderato* C ♩ =	83	70	82	71
35	38	Wo ist dein Schwert?	....	....	....	....
		Où donc est ton glaiv *Cresc. Accel.*	144	144	103	111
36	39	Das Herz noch hegt?	....	....	....	....
		Laisser sans secours? *Tempo I°*	86	84	96	110
36	39	Lacht da der Blick. Ne s'abusent-ils pas.	....	....	....	....

Sur le *Moderato* initial, les mouvements différent peu ; la nuance *Cresc. Accel.* est réalisée dans les quatre cas, mais beaucoup moins énergiquement à Paris qu'à Munich. Quelle est la meilleure manière? C'est une

(1) Cette dernière indication manque sur la réduction française.

question de goût et l'on pourrait discuter. Pour le retour au *Tempo I°*, c'est autre chose; la simple inspection des chiffres du tableau permet d'assurer que l'orchestre de Munich, parti de 83 ou 80 à la noire, revient très bien à l'allure initiale (86 ou 84) après l'*accelerando*, tandis que l'orchestre de Paris, conduit à 82 ou 71 au début, ne retrouve pas ce mouvement avec exactitude (96 ou 110). Dans l'exécution P1, il y a faute légère; dans l'exécution P2, il y a faute grave : on semble avoir cru que l'accélération subsistait encore malgré le *Tempo I°*. Et comme il n'est pas possible de confondre ♩= 71 avec ♩= 110, l'erreur commise est peu excusable.

Dans la seconde partie de la même scène (Siegmund et Sieglinde), nous rencontrons le *Lied* du Printemps (A. 47, F. 53). En raison de son caractère nettement mélodique, de sa simplicité relative, on penserait qu'il est facile d'en régler les allures d'une manière précise et constante. C'est bien ce que nous observons à Munich; mais, à Paris, c'est malheureusement le contraire:

Pages des réductions		TEXTE CHANTÉ	Mouvements constatés aux exécutions de			
			Munich		Paris	
allemande	française		M1	M2	P1	P2
		Orchestre 9/8 3/4 ♩. *Moderato*	76	76	71	96
47	53	Winterstürme wich	....	....	....	....
		Plus d'hiver	75	81	41	69
47	53	Leicht und lieblich. Vers nous s'avance	....	....	....	....
48	54	Lacht Sein Aug'...	....	....	....	....
		Ses yeux d'azur *Sempre pp Più p*	60	63	94	72
48	54	Wonnige Blumen.. Fécondant de la sève	....	....	....	....
55	60	Was im Busen	....	....	....	....
		Le secret de mon cr *Poco a poco anim*	100	100	94	100
55	61	Tönender Schall... Dans l'air sa fanfare	....	....	....	....

Ces quelques chiffres sont singulièrement significatifs.

Considérons d'abord les mouvements de l'orchestre seul dans le 3/4 *Moderato* qui précède l'attaque du ténor. Pour les exécutions M1, M2, concordance absolue; pour P1 et P2, 71 ou 96 à la noire : il est probable que l'un des deux est fautif. Voyons maintenant ce qui se passe lorsque Siegmund attaque le *Lied*; à Munich, conformément du reste à la partition qui ne porte ni *Rall.* ni *Accel.*, le mouvement reste très exactement ce qu'il était avec l'orchestre seul : 75 ou 81, au lieu de 76, écarts insaisissables à l'audition. A Paris, au contraire, que relevons-nous dès l'entrée de la partie vocale? Une chute brusque dans l'allure, réduite de *trente* degrés métronomiques pour P1, de *vingt-sept* degrés pour P2.

On devine aisément l'énorme différence des impressions de l'auditeur : à Munich, le chanteur *entre* en se soudant à l'orchestre; à Paris, Siegmund semble se dégager personnellement de l'allure antérieure comme pour forcer l'attention par un violent contraste métronomique. Il est possible que ce procédé *empoigne* (qu'on nous permette l'expression) plus facilement le public de l'Opéra; mais, appliqué à ce degré, il n'en semble pas moins condamnable.

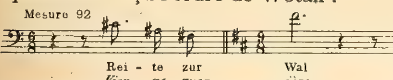
Ce n'est pas tout; reportons-nous à la page suivante : « *Holde Düfte holt er aus* remplis d'oiseaux chanteurs » (A. 48, P. 54), où nous trouvons les nuances sonores *sempre pp.*, *Più p.* (1), et voyons la conséquence métronomique de ces nuances. A Munich, l'allure diminue sensiblement : de 75 ou 81 à la noire, elle est tombée à 60 ou 63. A Paris, au contraire, pour P2, l'allure s'est élevée de 69 à 72; pour P1, elle est, sur le *più p.*, *plus du double* de ce qu'elle était au début du Lied (94 au lieu de 41). Il est bien naturel de ralentir un peu sur le *più p.* comme on le fait à Munich; mais, si ce n'est pas strictement obligatoire, qu'on nous explique au moins pour quelles mystérieuses raisons Siegmund débite son Lied deux fois plus vite sur cette phrase qu'au début!

Nous comprenons fort bien que le mouvement s'accélère notablement quelques pages plus loin (A. 55, F. 60 et 61) sur la réplique de Sieglinde dont l'extase grandit,

(1) Cette dernière indication manque sur la réduction française.

Allmälig bewegter, poco a poco animato; mais l'effet de cette indication est manqué pour P1 : l'*Animato* n'est pas plus vif que le passage *più p.* chanté tout à l'heure par Siegmund. C'est ainsi qu'une première erreur peut avoir sa répercussion et rendre impossible dans la suite les oppositions d'allures voulues par l'auteur. Une faute métronomique va rarement seule ; elle se multiplie avec facilité, comme une mauvaise graine.

Il arrive parfois cependant que l'écart reste isolé ; le cas se produit, en général, lorsqu'au lieu d'une violation formelle du texte, il s'agit simplement d'une divergence locale sur un passage dépourvu d'indications formelles. On trouvera un exemple de cette espèce dans le tableau suivant. Nous sommes au deuxième acte, scène première ; après avoir reçu l'ordre de Wotan :



Brünnhilde s'éloigne en poussant ses appels walkyriques :

Pages des réductions allemande	Pages des réductions française	TEXTE CHANTÉ	Mouvements constatés aux exécutions de Munich M1	Munich M2	Paris P1	Paris P2
76	84	Reite zur Wal..... Vierge guerrière 9/8 ♩. =	 78	 78	....	 73
76	84	Heihaha..........	... 75	 75	Pas de mesurages correspondants	 120
76	85	Heihaha.......... (*Trille*) < *Cresc. ff*	 105	 105		 97
77	85	Heihaha..........	... 90	 87		 78
77	86	Hojotoho .... C ♩ = *L'istesso tempo*	 86	86		 78
77	86	Sollst du bestehen.. Apport^nt la tempête	 85	 90		 78
78	87	Lass' dich im Stich A ton destin	....	. .	...	...

Au début de ce fragment, concordance très satisfaisante entre les allures des trois représentations comparées. Dans le second intervalle, accélération très accusée à Paris (73 à 120) ; aussi la nuance < *cresc.*, *ff* du troisième intervalle n'est-elle pas traduite métronomiquement comme à Munich. Mais, malgré cela, nous trouvons partout le ralentissement relatif sur le quatrième intervalle, et enfin, au cinquième, le problème métronomique :



est très convenablement résolu dans les trois cas.

On remarquera l'excellente similitude des mouvements locaux pour les deux exécutions de Munich, bien que le rôle de Brünnhilde ait été tenu successivement par Mme Sucher et par Mlle Ternina. La concordance atteint rarement un aussi haut degré de précision, même pour les exécutions allemandes qui nous occupent.

Elle est loin d'être aussi parfaite pour le passage suivant de la scène première du second acte entre Wotan et Fricka (A. 88-91, F. 99-102). Cette partie de l'œuvre n'ayant pas été donnée à Paris, nous sommes réduits aux mesurages de Munich.

Pages des réductions allemande	Pages des réductions française	TEXTE CHANTÉ	Mouvements constatés aux exécutions de Munich 1	Munich 2	Paris 1	Paris 2
88	99	Stets gewohntes ... Dans l'ordre naturel 3/4 ♩ =	... 100	 106	....	....
89	99	Zu wirken die That Accomplir les explts	 96	 85	....	....
89	100	Wirken verwehrt. Ne peuvent accompr	 89	 100	Partie complètement coupée	aux exécutions de Paris
89	100	Ihnen nur wirkt ... Ne peut entreprende	 77	 91		
90	100	Du reizest sie ..... Que serait-il *Lebhaft, Animato*	 60	 45		
90	101	Du mich belügen.. Mais n'attends pas	 69	 69		
90	101	Trotzt er allein.... Ton reflet	 72	 103		
90	101	Schirmte ihn nie... Secondé ta vaillance	 112	... 102	....	.. .
91	102	Siegmund gewann. Il l'a conquise	 95	 100	....	....
91	102	Auf den Fersen.... Ma divine sagesse	....	....	....	....

Rappelons qu'aux deux fois le rôle de Fricka a été tenu par Mlle Frank; le rôle de Wotan a eu successivement pour interprètes MM. Brucks et Grengg.

Dans plusieurs intervalles apparaissent des discordances notables, d'importance presque exceptionnelle. Elles s'expliquent, en partie, par le rôle réduit et intermittent de l'orchestre. En divers points, on trouve des fractions de mesures ou des mesures entières durant lesquelles les voix chantent en solo absolu; souvent aussi elles sont soutenues par de simples accords. Elles sont donc moins encadrées par l'orchestre et, comme on voit, elles usent de leur liberté. Le *Lebhaft, Animato* du cinquième intervalle n'est même pas observé : là, ce n'est plus de la liberté, c'est de la licence.

(*A suivre.*) H. ALVIN ET R. PRIEUR.



POUR LE MONUMENT

CESAR FRANCK



L'INCIDENT surgi naguère à propos de la statue de Balzac n'est pas oublié encore et révéla chez des hommes d'apparences ou même de professions artistiques une singulière incompréhension des efforts et des tourments d'un artiste en gestation de chef-d'œuvre.

Sans s'associer complètement aux appréciations acerbes « 'chands de lettres » ou « jean-f... de lettres » que s'attira de la part d'Arsène Alexandre et de Grosclaude, la Société des gens de lettres lors de son différend avec le maître Rodin, il faut pourtant constater une sorte d'inconscience des comités, commissions et autres groupes anonymes vis-à-vis des choses d'art. Pris séparément, chaque commissaire montrera du tact, de l'entendement, de la réceptivité intelligente; réunissez la commission, il n'y aura plus qu'un groupe neutre, bien capable de décréter une mesure odieuse ou commettre une simple « gaffe ».

Voici un autre exemple qu'il ne faut certes pas assimiler pleinement au précédent, car ici sont en cause indolence ou négligence, mais caractéristique tout de même.

Il y a deux ans environ, quelques jeunes gens d'inspiration généreuse résolurent, probablement à l'issue d'un concert où la musique de Franck leur avait été révélée, d'élever un monument au maître qui avait su leur transmettre un frisson nouveau.

En même temps que cette noble idée leur était suggérée, sa réalisation exigeait — à leur sentiment unanime — la participation active du sculpteur Joseph Rulot, qu'ils pensaient pouvoir seul traduire et amplifier l'hommage dont la forme indécise s'agitait dans leur esprit.

Ce point est à noter, que le monument fut décidé par le double motif de l'admiration pour le musicien et du concours assuré d'un ciseau apte à la traduire. L'idée fut répandue à Liége et au dehors; elle rencontra tout de suite sympathie et encouragement. Un comité fut formé, qui recruta bientôt l'adhésion des jeunes musiciens français, la descendance musicale de César Franck.

Pendant ces préliminaires, avant toute formation régulière de comité responsable, avant qu'une seule souscription fût recueillie, le sculpteur Rulot, avec un beau désintéressement, creusait son cerveau, tendait son esprit, s'abîmait dans son sujet, écoutant des harmonies intérieures — car c'est une nature affinée, ouverte à la musique, où il compte d'illustres amitiés, comme Thomson, Ysaye, Raway et d'autres, — sans s'inquiéter nullement si son labeur recevrait jamais son salaire.

Abandonnant, dès l'abord, tout projet de statue ou d'effigie, il s'arrêta à un monument symbolique. On ne peut que l'approuver. Quand on considère l'œuvre musicale de César Franck dans son ensemble, avec sa physionomie spéciale, sa teinte personnelle, invinciblement on a la notion d'un homme doux, intelligent, qui vécut dans la pénombre mélancolique des méconnus, dans une fierté ennemie de toute réclame, même posthume.

Il n'est peut-être pas de personnalité artistique plus incompatible avec l'anecdote, le trait de mœurs, le « fond de tiroir » ou le triomphe bruyant. S'imagine-t-on l'hérésie insupportable d'une redingote de bronze décernée à ce sensitif? Voit-on ce poète des douleurs intimes, cet élégiaque dressé tout vif à un carrefour?

Ce serait d'une irrévérence souveraine.

J'en appelle à ceux qui ont vu, comme moi, le toupet et le faux-col de Lamartine, à Passy et à Mâcon. Non, l'hommage à Franck, conçu par Joseph Rulot, est dans une note plus élevée. Sur une masse fruste, des groupes symboliques s'étagent, qui évoquent le *Sermon sur la montagne*. A mi-hauteur, le Christ, assis, complète ses sublimes paroles d'un geste d'in-

finie mansuétude. Et ce groupe — les *Béatitudes* — n'est pas construit dans un sens exclusivement, sèchement sculptural, académique. Les lignes sont amincies, un fluide baigne les figures, l'harmonie intérieure se devine, de la musique plane.

Le projet de Rulot n'existe qu'à l'état d'esquisse sur cartons; voilà bientôt un an qu'il est terminé.

L'auteur propose au comité d'en faire une maquette en plâtre demi-grandeur pour dresser enfin son projet dans sa forme décisive, de façon, dit-il, « que s'il mourait avant l'achèvement du monument, celui-ci pût être terminé selon ses indications ».

Le comité hésite, tergiverse, prétendant n'avoir pas en caisse assez d'argent pour les frais matériels de cette maquette.

Or, il n'y a aucune raison pour que cette situationne se prolonge indéfiniment. Les premières souscriptions sont recueillies depuis un certain temps : il ne faut plus rien attendre du public, pour le moment, si l'on ne force pas son attention. Tandis qu'en présentant un projet bien défini, en exposant publiquement la maquette du monument, on donnerait une impulsion favorable à la réussite de la souscription. L'exposition du projet définitif, coïncidant avec des concerts organisés en faveur de l'œuvre, assurerait le résultat financier de l'entreprise.

La réduction des *Béatitudes* serait, naturellement, exposée à Paris, la ville où toute initiative généreuse et artistique est certaine d'être suivie.

On demanderait, par exemple, à M. Colonne, d'exécuter à ses concerts la partition des *Béatitudes*, qui eut tant de succès l'an dernier : en même temps, le groupe de Rulot serait dressé au foyer du Châtelet. Et sous l'émotion double de la musique et de la statuaire, les assistants seraient séduits.

La *Nationale* ne manquerait pas d'organiser de belles exécutions des œuvres symphoniques et instrumentales de son regretté président.

Le Conservatoire de Paris offrirait sa salle de concert en l'honneur, sinon du compositeur moderne, au moins de son ancien professeur d'orgue.

Le groupe sculptural serait exposé dans le grand vestibule : autre public et nouvelles cotisations. On peut compter sur le dévouement des fervents : Vincent d'Indy, Chausson, Benoit, de Bréville, les frères Ysaye et d'autres.

A Bruxelles, où *Hulda* va être joué, les XX feraient, certes, quelque chose. Nancy, Liége et Verviers, d'autres villes encore apporteraient leur tribut.

Mais pour mettre en mouvement tous ces bons vouloirs qui ne demandent qu'à agir, il faut un but précis, un commencement de fait accompli.

C'est pourquoi, malgré les frais nécessités, la confection immédiate de la maquette est un élément indispensable au succès financier de l'entreprise. Une fois l'opinion publique saisie, si même la somme voulue n'est pas atteinte, on aura qualité pour recourir aux pouvoirs publics — Etat, province, municipalité — et leur demander de parfaire la souscription.

Le comité liégeois devrait bien songer à ces choses et faire le nécessaire sans plus tarder.

Car il ne faut pas non plus considérer le statuaire Rulot comme un fournisseur préoccupé de sa commande ou de sa gloire et qu'on peut faire attendre. Nulle impatience vénale ne le peut hanter; on doit le regarder comme le premier et le plus important des souscripteurs : là où nous donnons un peu de notre superflu, il prodigue le plus beau et le plus pur de son talent en cette œuvre grandiose. A lui le respect et les égards dus aux ouvriers de la pensée humaine.

Ensuite, en traînaillant, on provoque une impression pénible. Liége a revendiqué César Franck à la dernière heure, sinon trop tard. Quoique la descendance artistique du maître soit l'efflorescence actuelle du jeune mouvement musical français, on a reconnu et on s'est incliné devant les droits — d'ordre plutôt sentimental — des Liégeois.

Va-t-on par indifférence, négligence, manquer de piété à sa mémoire, après avoir tardivement réclamé ce mort? Non, non, prenez-y garde! Sinon, on dira que sa patrie l'a oublié deux fois!

MARCEL REMY.

Chronique de la Semaine

PARIS

SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE. — Concerts-Colonne. — Séance de musique de chambre par le quatuor Crickboom, Angenot, Miry et H. Gillet, à la Salle d'Harcourt.

La Société nationale de musique a inauguré, le dimanche 23 décembre, le premier des quatre grands concerts avec orchestre qu'elle

doit donner cette année à la Salle d'Harcourt. Nous ne saurions trop féliciter cette société de s'être montrée moins fermée que par le passé à certains compositeurs français qui, bien que n'appartenant pas à l'école de César Franck, n'en ont pas moins produit des œuvres de valeur. C'est ainsi que nous relevons sur le programme, à côté des noms de MM. Duparc, Debussy et Guy Ropartz, ceux de MM. Bourgault-Ducoudray et Saint-Saëns. La séance débutait par la *Forêt* (op. 19) de M. Alex. Glazounow, poème symphonique entendu pour la première fois à Paris. Notre attente a été déçue; il nous coûte de le dire, car nous nous souvenons de certaines pages de musique de chambre de M. A. Glazounow qui nous avaient charmé. Son poème symphonique ne nous paraît rendre que bien imparfaitement le programme littéraire qu'il s'est tracé, nous pouvons ajouter que, si ce programme n'avait pas été sous nos yeux, il eût été impossible de songer à une peinture de la forêt. Sa traduction musicale manque de charme; elle est souvent violente, bruyante, hachée, beaucoup trop développée. Le passage où « les oiseaux, au matin, gazouillent joyeusement », fait songer à la *Symphonie pastorale*, et la comparaison n'est pas à l'avantage du compositeur russe.

Glissons, si vous le voulez bien, sur un *Allegretto* sans prétention de M. J. Bordier, pour parler de l'œuvre d'un musicien de talent, qui se retire trop derrière les saules et dont on voudrait connaître davantage les compositions. En entendant la *Vague et la Cloche* de M. H. Duparc, sur une poésie de M. F. Coppée, on voit de suite où vont les admirations du compositeur : l'influence wagnérienne se fait sentir dans cette page dramatique, mais sans qu'elle nuise à une inspiration franche et saine. Nous avons surtout admiré la conclusion :

Pourquoi n'as-tu pas dit, ô rêve, où Dieu nous mène?
Pourquoi n'as-tu pas dit s'ils ne finiraient pas,
L'inutile travail et l'éternel fracas
Dont est faite la vie, hélas ! la vie humaine! »

M. Auguez, avec sa voix chaude et bien timbrée, a fait valoir la partie de chant, et le public a souligné de ses bravos l'œuvre et l'interprète. — La page, toute de poésie qu'a écrite M. Bourgault-Ducoudray sur l'*Enterrement d'Ophélie*, lui a été évidemment inspirée par le tableau qu'en a tracé Shakespeare dans *Hamlet* (acte V). Il nous a semblé que l'auteur s'était plutôt évertué à rendre les passages de douceur que ceux de violence. Telles les paroles placées dans la bouche du prêtre : « On lui a accordé ses couronnes de jeune fille, ses jonchées de fleurs virginales et l'accompagnement des cloches et des funérailles », — ou encore cette phrase de Laërtes : « Placez-la dans la terre et puissent de sa chair belle et sans tache naître ici mille violettes! » etc..... Le quatuor des cordes en sourdines fait entendre un cantique d'amour, plein de douce mélancolie, auquel succèdent les notes du violoncelle et du hautbois. Les pizzicati des cordes, le son de la cloche et quelques accords vigoureux de l'orchestre complètent un tableau qui n'est pas sans valeur et qui a été très apprécié.

M. Crickboom, le jeune violoniste belge, élève d'Ysaye, a fort bien exécuté le *Concerto* pour violon de C. Saint-Saëns, qui est hérissé de difficultés. Il a donné surtout une couleur charmante à l'*Andantino*, et les rappels enthousiastes du public lui ont montré quel cas on faisait de son talent.

Le reproche que nous pourrions faire aussi bien au *Prélude à l'après-midi d'un faune* (églogue de S. Mallarmé), mis en musique par M. A. Debussy, qu'à la *Prière*, poème de Guy Ropartz, est que l'influence wagnérienne y est trop prépondérante et qu'elle enlève ainsi à l'artiste le style qu'il était capable d'avoir. Ce sont, néanmoins, des compositions intéressantes, la première surtout, dénotant chez leurs auteurs des aspirations vers le beau et une aversion absolument complète pour la banalité, ce dont nous ne saurions trop les louer.

Redemption de César Franck clôturait cette première séance de la Société nationale de musique à la salle d'Harcourt. L'orchestre était bien dirigé par M. Gustave Doret; mais on devinait sans peine que les répétitions n'avaient pas été assez nombreuses.

— Le cycle Berlioz continue son évolution triomphale aux Concerts-Colonne. Dimanche, avant-veille de Noël, l'*Enfance du Christ*, trilogie sacrée, avait attiré un public nombreux et recueilli. Ce n'était pas la première fois que M. Ed. Colonne faisait exécuter cette partition, qui occupe une place à part dans l'œuvre de Berlioz; et nous nous souvenons encore du concert du 9 janvier 1881, où Mlle Vergin (aujourd'hui Mme Colonne) donnait une grâce si touchante à sainte Marie, et de celui du 4 décembre 1892, dans lequel Mlle Berthe de Montalant (aujourd'hui Mme Auguez) chantait le même rôle. Personne n'ignore que l'*Enfance du Christ* fut composée à diverses époques : le *Chœur des Bergers*, qui, le premier, vit le jour, fut publié sous le nom de Pierre Ducré (Duc-ré) en 1850. La *Fuite en Egypte* date de

la même année. Enfin, l'œuvre entière parut en l'année 1854, sous le titre définitif de l'*Enfance du Christ;* elle comprend trois parties : le *Songe d'Hérode*, la *Fuite en Egypte*, l'*Arrivée à Saïs*.

« Plusieurs personnes, dit Berlioz dans ses Mémoires, ont cru voir, dans cette partition, un changement complet de mon style et de ma manière. Rien n'est moins fondé que cette opinion. Le sujet a amené, naturellement, une musique naïve et douce, et, par cela même, plus en rapport avec leur goût et leur intelligence, qui, avec le temps, avaient dû encore se développer. J'eusse écrit l'*Enfance du Christ* de la même façon il y a vingt ans. » La musique naïve et douce, ce sont la deuxième et la troisième partie, surtout la deuxième, la *Fuite en Egypte*, doux écho des pages descriptives, toutes imprégnées de poésie et du soleil d'orient, de Renan, de Michel de Vogué et, plus récemment, de E. Schuré, dans les « Grands initiés ». Nous sommes forcé d'avouer que le *Songe d'Hérode* (première partie), à l'exception de l'air *O misère des rois*, et de la scène V (l'étable de Bethléem) ne nous donne pas entière satisfaction. Mais aussi quelles pages adorables que la symphonie pastorale, l'Adieu des bergers à la Sainte Famille et, enfin, le simple et tendre récit du ténor, représentant le repos de la Sainte Famille « sous l'ombrage de trois palmiers au vert feuillage ! » L'*Arrivée à Saïs* n'est pas moins belle, et on ne sait que louer davantage du beau récit du début, de la scène dramatique où Marie et Joseph, exténués de fatigue, frappent vainement aux portes des habitants pour être secourus, du célèbre trio pour deux flûtes et harpe, admirablement exécuté par MM. Cantié, Roux et Mme Provinciali-Celmer, ou du merveilleux chœur mystique. L'interprétation a été fort belle : chœurs et orchestre ont brillamment manœuvré sous la direction de M. Colonne, auquel le public a fait une ovation à la fin du concert. Les solistes, Mme Auguez de Montaland, M. Bérard, qui a été très applaudi après la jolie phrase « Elle a pour nom Marie », MM. Fournetz, Engel, Nivette et Cheyrat, ont été d'excellents interprètes de l'*Enfance du Christ*.

— La seconde séance de musique de chambre, donnée à la salle d'Harcourt le jeudi 20 décembre, par le quatuor Crickboom, Angenot, Miry et H. Gillet, n'a pas été moins brillante que la première. Au programme, le onzième quatuor en *fa* mineur de Beethoven, cette œuvre de démarcation entre les premiers et les derniers quatuors du maître, le *Concert* pour deux violons et piano de J. S. Bach, avec son *Largo* si merveilleusement beau, et le second quatuor à cordes de Borodine, empreint d'une couleur orientale dont l'*Andante* rappelle certaine élégie de Massenet. L'homogénéité, si désirable dans la musique de chambre, le quatuor Crickboom la possède au premier chef. L'intention est la même dans l'exécution des traits, des nuances, dans l'interprétation des sentiments de l'auteur. Les quatre exécutants se sentent les coudes et ne forment, pour ainsi dire, qu'un même instrument. C'est absolument parfait. Nous engageons tous les amateurs du grand art à aller entendre ces jeunes virtuoses à la salle d'Harcourt ; nous leur promettons de sereines et complètes jouissances.

HUGUES IMBERT.



CONCERTS-LAMOUREUX

Deux œuvres de Beethoven étaient inscrites au programme du concert des Champs-Elysées. L'une, la *Symphonie pastorale*, qui tient toujours l'auditoire en éveil, le charme, le séduit, et provoque infailliblement des applaudissements frénétiques et prolongés ; l'autre, le concerto en *mi* bémol pour piano, composition diffuse, incolore, longue, d'une longueur désespérante, — nous en demandons humblement pardon aux mânes du grand maître (1), — et qui a été exécutée au milieu de l'indifférence, de la somnolence générale par un jeune pianiste étranger, M. Vianna da Motta, dont le jeu sec, étriqué, d'une correction froide, rendait cette audition plus triste et plus pénible encore.

Venaient ensuite deux numéros de circonstance : des fragments de l'*Oratorio de Noël* de Bach, et le Repos de la Sainte famille, épisode tiré de l'*Enfance du Christ* de Berlioz. Ces œuvres si différentes de style, mais qui se rapprochent par un caractère commun de simplicité et de naïveté, ont fait très grande impression sur le public. La partie vocale était confiée à M. Delaquerrière qui s'en est tiré sans trop de désavantage, bien que les habitudes contractées dans la carrière théâtrale semblent interdire aux chanteurs dramatiques l'interprétation d'une pareille musique.

Une seconde audition du *Thâmar*, le poème symphonique de Balakireff, n'a pas changé mon impression première. Cette œuvre, bien qu'elle dénote chez l'auteur un grand talent d'harmoniste, n'a, croyons-nous, aucune chance de rester au répertoire des concerts. Son carac-

(1) Et vous faites bien cher confrère ! (*N. de la Réd.*)

tère un peu sauvage et brutal n'est point pour déplaire, mais elle est entachée d'un vice capital, le manque d'unité et de cohésion.

Pour terminer, nous avons eu une excellente exécution de l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* de Wagner.

A la fin de son programme, M. Lamoureux nous informe qu'il fait relâche deux dimanches de suite, le 30 décembre et le 6 janvier. La réouverture des Concerts du Cirque d'été aura donc lieu le 13 janvier. ERNEST THOMAS.



Samedi dernier, à la Bodinière, très intéressante conférence sur Chopin par Mme Thénard (de la Comédie-Française). Les œuvres du grand musicien polonais ont été interprétées avec un charme pénétrant, une virtuosité impeccable et un talent tout personnel par notre éminente pianiste, Mme Roger-Miclos, qui a fait revivre sous ses doigts merveilleux l'âme si passionnée, si tendrement aimante et poétique du génial musicien.



UN DERNIER MOT

Après avoir inutilement usé de l'invective, M. Gauthier-Villars a recours maintenant aux paroles malsonnantes.

Il me traite de goujat, dans le *Monde-Artiste*, parce que je lui ai retiré, depuis qu'il est devenu grossier, le service gracieux du *Guide Musical*, et il m'appelle stercoraire belge, probablement parce que je me suis occupé de sa prose à lui (c'est du moins l'explication la plus naturelle).

Je serais vraiment naïf de relever ces paroles, qui voudraient être provoquantes, et qu'on lance dans l'espoir de faire dévier le débat. C'est une manœuvre dont il ne me convient pas d'être la dupe.

Revenons au point de départ.

Il a plu à M. Gauthier-Villars de se constituer le champion des versions équirythmiques de M. Alfred Ernst. C'était son droit, et je n'eusse pas demandé mieux que d'admirer son courage s'il avait apporté, dans le débat soulevé à ce propos, des arguments littéraires et artistiques.

Il y a apporté tout autre chose : des attaques personnelles, de vieux calembours, des affirmations inexactes, des citations sciemment tronquées, des attributions erronées, des rectifications perfidement travesties ou faussement reproduites.

Et il cherche aujourd'hui à me faire mettre flamberge au vent, parce qu'indépendamment de son manque de loyauté, de courtoisie et de bonnes mœurs littéraires, il m'a mis finalement dans la nécessité de constater sa radicale incompétence dans une polémique volontairement cherchée par lui.

Cela n'aurait pas de bon sens.

L'aventure est sans doute déplaisante pour M. Gauthier-Villars; mais, franchement, il me'st impossible de le regretter. Il n'a qu'à s'en prendre à lui-même et à ceux qui lui ont inspiré cette malencontreuse campagne, si j'ai dû lui rendre la monnaie de sa pièce et le renvoyer un peu durement à ses calembours, à son vestiaire du Cirque d'Eté.

Il y est. Qu'il y reste!

M. KUFFERATH.



BRUXELLES

La reprise de l'*Attaque du Moulin*, à la Monnaie, a suivi de bien près celle du *Rêve*, — de trop près pour qu'il ne s'établît pas, dans l'esprit des spectateurs, entre les deux œuvres de M. Bruneau, des rapprochements qui ne sauraient, pour beaucoup du moins, être favorables à la plus récente de ces productions. Et mieux eût valu que ces reprises eussent été données dans un ordre inverse, qui ne serait pas venu renforcer l'impression quelque peu décevante laissée aux admirateurs du compositeur français à la première apparition de l'*Attaque du Moulin*. Mais M. Bruneau paraît décidé à travailler avec ardeur pour la scène, et puisqu'il a dès à présent un nouvel ouvrage sur le métier, ne revenons pas sur des erreurs peut-être passagères et espérons plutôt voir se réaliser prochainement avec éclat les belles espérances que nous avait inspirées son premier drame lyrique.

Dans l'exécution actuelle de l'*Attaque du Moulin* domine, comme précédemment, l'interprétation magistrale donnée par M. Seguin au rôle du père Merlier : on ne saurait rendre cette touchante figure, d'ailleurs fort bien campée par le compositeur, avec une plus grande force et une plus grande justesse d'expression, une vérité d'allure plus intense. Mlle Simonnet a mis peut-être plus de rustique simplicité que Mme de Nuovina dans le rôle de Françoise, mais, comme sa devancière, elle le dramatise à l'excès, et elle n'a pas toujours réalisé avec une extrême justesse la partie vocale de sa tâche. M. Bonnard, non plus, n'a pas eu une constante préoccupation d'épargner les oreilles de ses auditeurs, et malgré un jeu plus discret et plus naturel, il n'a pu faire oublier son prédécesseur, M. Leprestre. Les autres rôles sont restés confiés à Mmes Armand et Hendrikx, MM. Ghasne et Isouard.

Cette reprise, dans l'ensemble d'une exécution inférieure à celle de l'année dernière,

semblait avoir été préparée d'une manière bien hâtive : l'orchestre a, maintes fois, manqué de fondu et de cohésion ; les rythmes étaient cahotés, hésitants, et la musique de scène paraissait s'inquiéter fort peu de marcher d'accord avec l'orchestre. J. Br.

⚜

Tout entier consacré à Beethoven, le premier concert du Conservatoire a été profondément impressionnant. Jamais on n'avait assisté, à Bruxelles, à une aussi parfaite exécution de la Neuvième symphonie, et particulièrement du glorieux finale sur l'*Ode à la Joie*.

Les chœurs du Conservatoire ont été vraiment remarquables d'entrain, de justesse, de puissance, et le quatuor des solistes — Mmes Elly Warnots, Flament et MM. Dequesne et Maas — parfait de sûreté et d'ensemble. Le *Scherzo* aussi, pris dans un mouvement très rapide, a marché avec un ensemble et une légèreté qui m'ont rappelé les plus délicates exécutions entendues en Allemagne. Bref, l'œuvre entière, en dépit de quelques détails moins heureux dans le premier mouvement et dans le divin *Adagio*, a resplendi cette fois de toute sa radieuse beauté. Qu'il est déjà loin de nous, le temps où la critique rétive s'arrêtait confuse et troublée devant cet incomparable poème sonore, ne sachant comment l'interpréter et finissant, dans son incompréhension, par le déclarer l'œuvre d'un fou, la création de la décadence du génie de Beethoven! Même le chœur final, qui nous paraît aujourd'hui d'une clarté si limpide, passait alors pour inchantable, mal écrit pour les voix, et d'une complication telle, qu'il valait mieux ne pas l'exécuter. Aussi le supprimait-on généralement. Félicitons M. Gevaert de l'énergique persévérance avec laquelle, depuis une quinzaine d'années, il a sans cesse remis l'œuvre à l'étude, la reproduisant périodiquement, tous les trois ou quatre ans.

La *Neuvième* est au point aujourd'hui comme ses glorieuses sœurs, et rien ne l'empêchera plus désormais de rayonner sur les générations présentes et futures.

Avant la *Neuvième*, M. Gevaert avait fait exécuter le merveilleux concerto de piano en *mi* bémol, que M. Camille Gurickx a joué en artiste pénétré des beautés poétiques de l'œuvre et respectueux du génie du maître. Et le concert s'était ouvert par l'op. 115, qui n'est pas une des grandes ouvertures du maître, mais encore une page symphonique de grande allure, — dont plus d'un de nos modernes pourrait faire son chef-d'œuvre. M. K.

Assistance nombreuse et choisie, vendredi, à la première des deux séances de musique de chambre organisées, à la salle Ravenstein, par MM. Sevenants, Deru et Bouserez. Le programme, très éclectique et composé avec goût, réunissait les noms de Beethoven, Mendelssohn, Scarlatti, à côté de ceux de Moszkowski, Emil Sjögren et de Castillon ; le deuxième *Trio* de ce dernier formait la pièce de résistance du concert, et les retardataires — nous en étions — ont vivement regretté que ce morceau fût inscrit en tête du programme. De tout le reste, les trois jeunes virtuoses ont fourni une exécution très soignée, sinon toujours impeccable, et qui témoignait d'une très juste compréhension des œuvres interprétées, — ce qui vaut mieux qu'une correction irréprochable mais froide, sans accent et sans vie. J. Br.

⚜

Le *Guide Musical*, fermé par goût et par principe à toutes les productions du café-concert qui n'offrent généralement aucun intérêt artistique, fait, cette fois, exception en faveur d'Yvette Guilbert, qui vient de donner cinq soirées à l'Alcazar. Il y a quatre ou cinq années, nous fûmes des premiers à la signaler comme une artiste d'un rare talent. La voici universellement célèbre, fêtée, choyée comme elle le mérite ; car il y a de l'art dans sa manière de dire et une personnalité dans son style. C'est merveille de voir ce qu'elle fait du mince filet de voix dont elle dispose, mais qu'elle conduit en virtuose du chant, sachant varier à l'infini son timbre, tour à tour incisif, pénétrant, railleur ou ému, maîtresse absolue de ses nuances, incomparable par la netteté de la diction, articulant chaque syllabe sans effort apparent. Quel enseignement la petite diva pourrait donner à quantité de chanteurs et de cantatrices voués au grand art par la puissance de leurs moyens vocaux, mais qui ignorent le premier mot de la déclamation et de l'art de nuancer leur voix !

N'insistons pas sur le répertoire de l'artiste. Il est, évidemment, d'ordre secondaire, assez bas. Mais il est sauvé par l'art de l'interprète, qui s'élève par moments jusqu'à la puissance. L. K.

CORRESPONDANCES

AMSTERDAM. — Notre collaborateur néerlandais, M. Edouard de Hartog, nous prie de déclarer qu'un article paru dans la *Fédération Artistique*, de Bruxelles, numéro du 16 décembre, intitulé « Correspondance de la Hollande » et signé des initiales E. de H., n'émane pas de lui. Il est complètement étranger à cette correspondance. Dont acte.



ANVERS. — La période des fêtes a rendu un peu de calme au mouvement artistique très prononcé des derniers temps. La Société

royale d'Harmonie a pourtant donné un concert qui, vu son caractère essentiellement national, mérite d'être cité. A part l'ouverture de *Quentin Durward* de Gevaert et le rondo de la symphonie de Fétis, les œuvres entendues étaient d'origine anversoise. Après une *Marche* habilement orchestrée de Huybrechts, M. Callaerts nous a fait entendre, avec le concours de M. Smit, un morceau de concert pour violoncelle, de facture très habile, mais d'un intérêt musical assez mince. Dans son poème symphonique *Retour d'Ulysse*, le compositeur a été mieux inspiré.

Les fragments de *Blancheflore* de E. Wambach ont produit le meilleur effet, ceci pour la partie symphonique surtout. La partie vocale aurait pu trouver une meilleure distribution; la voix peu assise de Mlle Cuvelier et la diction assez terne de la cantatrice n'ont pu que faiblement rendre les intentions de l'auteur. Mlle Cuvelier a mieux compris les *Lieder* de Wambach ainsi que son *Harpzang*, morceau d'un très bel effet.

La légende symphonique *Saint-Nicolas* de Jan Blockx a été très applaudie. C'est une œuvre franchement personnelle et d'une orchestration limpide.

On annonce, pour la semaine prochaine, un intéressant concert au Cercle Artistique ainsi qu'une prochaine audition, à l'Harmonie, du quatuor de Francfort.

Le succès de *Ondine*, au Théâtre lyrique flamand, est loin de s'épuiser. Mlle Levering ainsi que MM. Fontaine et Berckmanns se font longuement applaudir dans l'œuvre si populaire de Lortzing. A. W.

BERLIN. — LES PIANO-RECITALS DE Mme BERTHE MARX-GOLDSCHMIDT. (1) — On se rappelle la stupéfaction du monde artistique, lorsque Hans de Bülow annonça qu'il allait jouer dans un cycle de cinq séances toutes les sonates de Beethoven. Ce haut fait artistique fut surpassé depuis par Rubinstein, qui en sept séances passa en revue les chefs-d'œuvre de toute la littérature du piano. Mme Berthe Marx-Goldschmidt vient à son tour, en une série de huit séances, qui ont eu lieu dans l'espace d'un mois, de passer en revue toutes les formes de la musique de piano.

Mme Berthe Marx-Goldschmidt est connue du public berlinois depuis plusieurs années. Elle se présenta pour la première fois dans les concerts de Sarasate, où elle joua, en dehors d'une grande quantité de soli et de concertos, beaucoup d'œuvres de musique de chambre avec son célèbre partenaire, et elle partagea ses succès dans plus de sept cents concerts en Europe et en Amérique. Mais Mme Berthe Marx-Goldschmidt ne pouvait pas ainsi faire reconnaître, sous toutes ses faces, le remarquable talent qu'elle possède et l'immense répertoire dont elle dispose. Ce répertoire lui a permis de rassembler et de classer, en quelque sorte selon leur forme, une quantité d'œuvres caractéristiques, et par là son entreprise a eu une tendance didactique d'un haut intérêt. D'abord, les programmes faisaient ressortir le développement des formes d'art en particulier; ensuite, ils montraient comment se sont perfectionnés successivement les moyens d'expression sur le piano, et comment depuis un siècle et demi s'est modifié le caractère de la musique pour piano.

La première séance, consacrée aux études, se composait d'œuvres de Clementi, Czerny, Moschelès, Mendelssohn, Chopin (douze études), Schumann, Henselt, Thalberg, Liszt et Alkan. Les deux séances suivantes appartenaient au développement de la sonate : Phil. E. Bach (le père de la sonate de piano moderne) fut suivi par Haydn, Clementi, Mozart, Beethoven (sonates en *la* majeur, op. 2, en *fa* mineur, op. 57, et en *ut* mineur, op. 111), puis par les sonates romantiques, Weber (*la* bémol majeur), Chopin (*si* bémol mineur), Schumann (*si* mineur, *fa* dièse mineur et *sol* mineur). De la sonate, Mme Berthe Marx-Goldschmidt a conduit son auditoire à la forme plus libre de la fantaisie : Bach avec la chromatique et Mozart avec celle en *ut* mineur ouvraient cette série, complétée par la fantaisie de Schubert en *ut* majeur, celle de Mendelssohn en *fa* dièse mineur, la fantaisie de Chopin en *fa* mineur et celle de Schumann en *ut* majeur. Pour faire une place également à la « fantaisie de virtuosité » comme elle florissait il y a quarante ans, Mme Berthe Marx-Goldschmidt avait ajouté à ce programme, déjà si prodigieux, la grande fantaisie sur *Don Juan* de Liszt.

Ensuite sont venues les formes moins grandes : ballades, nocturnes, rhapsodies, impromptus, préludes, scherzi, et les formes de danses idéalisées : valses, mazurkas et polonaises. Aux deux soirées consacrées à ce genre, étaient représentés Chopin, Field, Henselt, Liszt, Tschaïkowski, Schubert, Mendelssohn, Weber et Nicolas Rubinstein avec trente-neuf compositions !

L'avant-dernier soir a été consacré aux variations et transcriptions. A ce programme figuraient les noms de Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven et Mendelssohn dans les variations; et dans les transcriptions, ceux de Scarlatti, Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Mendelssohn, Weber, Schumann, St-Saëns, Sarasate et Wagner.

La dernière soirée a été consacrée aux contemporains. En première ligne, les Français : Dubois, Chabrier, Widor, Bernard et Saint-Saëns; puis venait Brahms avec quatre intermezzi (op. 118 et 119), la ballade en *sol* mineur (op. 118) la romance en *fa* majeur (op. 118) et la rhapsodie en *mi* bémol (op. 119). Et finalement suivaient P.-V. Schözer, Zarzycki, Schutt, Leschetitzki, Moszkowski et Antoine Rubinstein.

(1) Notre correspondant berlinois ayant été empêché d'assister aux séances de Mme Berthe Marx-Goldschmidt, nous empruntons à l'*Allgemeine Musik-Zeitung* de Berlin cet article sur les recitals de l'éminente artiste.

Quelle incommensurable activité physique et psychique, quelle persévérance, quelle abnégation il faut pour posséder ces programmes gigantesques dans la mémoire. L'effort physique seul était déjà phénoménal! Or, les qualités artistiques de Mme Berthe Marx-Goldschmidt ont été à la hauteur de l'entreprise. Pour une telle artiste, les difficultés techniques n'existent plus; son interprétation toujours profonde, poétique et pleine de charme traduit noblement les pensées des grands maîtres anciens et modernes. Autant le mécanisme de la main est supérieur, autant a été supérieure la compréhension musicale de l'artiste, qui, libre de toute affectation et de toute fantaisie subjective, a su s'élever avec un sentiment parfait du style jusqu'aux plus hautes pensées des compositeurs.

Mme Berthe Marx Goldschmidt a accompli sa phénoménale entreprise au milieu de l'admiration croissante du public, qui, à la fin du cycle, l'a remerciée par l'envoi de fleurs et de couronnes et par d'enthousiastes rappels. OTTO LESSMANN.

BRUGES. — La Société « Adrjen Willaert » a donné, le 27 décembre, à Bruges, un concert qui a été pour M. Jules Busschop, dont on interprétait une œuvre nouvelle et inédite, le *Cantique d'un croyant*, l'occasion d'un nouveau et très grand succès. Le public, composé des autorités de la ville et de nombreux artistes, dès les premiers accords, a eu conscience d'une œuvre s'imposant à ses auditeurs. M. Busschop les a emportés sur les ailes de sa divine inspiration dans le royaume de l'art infini.

Cette page ajoute un fleuron à la couronne de l'illustre compositeur, dont toute la presse s'occupe en ce moment, pour lui obtenir une distinction qui, en raison de son grand âge, ne peut se faire attendre davantage.

CREFELD. — L'attrait principal du dernier concert d'abonnement de notre Städtische Capelle, était la réapparition parmi nous du pianiste M. A. Wilford, d'Anvers. Le succès de cet artiste, l'hiver dernier, dans les œuvres du maître flamand Peter Benoit, n'avait pas été oublié. Cette fois M. Wilford avait choisi le concerto de Rubinstein. Un peu nébuleuse dans sa facture, l'œuvre frappe pourtant par son côté original et grandiose. Autant dans l'exécution de l'œuvre du regretté compositeur que dans les soli : *Blumenstück* de Schumann, *Gondoliera* de Liszt et l'*Etude* de Rubinstein, M. Wilford s'est montré maître du clavier. Les qualités suivantes s'admirent particulièrement chez ce virtuose : la tranquillité classique dans le maintien, la technique irréprochable et le toucher délicat.

Après l'exécution de la *Marche Nupliale*, une couronne a été offerte par les membres de l'orchestre au compositeur, qui dirigeait son œuvre.

GAND. — LE CHRISTUS DE M. AD. SAMUEL. Dimanche dernier, devant un auditoire d'invités, a eu lieu la première exécution de l'œuvre nouvelle à laquelle, depuis trois ans, travaillait l'éminent directeur de notre Conservatoire, M. Adolphe Samuel. *Christus*, symphonie mystique en cinq parties, pour orchestre et chœur mixte, tel est le titre de cette vaste composition qui mérite qu'on s'y arrête.

Je ne sais si elle répond bien exactement au caratère mystique que l'auteur a voulu y exprimer. Il est assez difficile de définir ce qu'il faut entendre par symphonie *mystique*. Le mysticisme est un terme à la mode; mais on ne voit pas bien par quelles expressions particulières, il se traduirait en musique. Si le mot mystique s'applique seulement au sujet, il n'a pas grande portée.

Quoi qu'il en soit de cette querelle de mots assez oiseuse au fond, il faut dire que la symphonie de M. Samuel est, avant tout, *symphonique*, ce qui est l'essentiel, et que si elle doit être rangée dans une catégorie particulière de compositions à orchestre, c'est plutôt dans le genre du poème symphonique et dramatique qu'il la faudrait classer.

M. Samuel s'est attaché sans doute à caractériser la donnée psychique de son sujet, mais fatalement les épisodes choisis par lui l'ont amené à accorder une prédominance aux faces extérieures du sujet. Sa symphonie se divise en cinq parties, dont les deux premières seules sont exclusivement orchestrales. Elles retracent, en une série de tableaux heureusement variés de caractère, l'Annonciation, les Bergers, les Mages, la Vie de Jésus dans le désert. Ce dernier épisode forme seul un fragment symphonique important, d'un beau caractère sombre.

Après quoi, nous assistons aux épisodes du lac de Tibériade, au prêche de Jésus, à ses disputes avec les Pharisiens, page pleine de caractère, d'un rythme énergique et d'une facture intéressante, où le thème caractéristique de Jesus déjà exposé dans les parties antérieures, oppose sa noblesse et sa douceur résignée à la véhémence des thèmes propres aux Pharisiens. Alors intervient le chœur. Il chante l'hosannah accompagnant l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem. Il y a là un *crescendo* intéressant, bien mené, qui arrive à un effet saisissant.

Avec la quatrième partie, nous entrons en plein drame : c'est la Passion. Une très intéressante introduction sur un thème saccadé des basses, qui a une expression poignante de tristesse, conduit à des exclamations curieuses et impressionnantes du chœur : « Son âme était triste jusqu'à la mort », chantées *piano* et successivement par les voix du chœur; plainte désolée, que scandent des *pizzicati* des contrebasses, comme dans la scène du Vendredi-Saint de *Parsifal*. Puis l'orchestre s'anime. C'est la scène devant Ponce-Pilate, avec les cris furieux de la foule : *Tolle et crucifige eum*, la montée du Calvaire, et enfin la suprême exclamation : *Eloï, Eloï! lamma sabacthani*,

se développant en un grand ensemble vocal et instrumental, violent, dramatique, et incontestablement très puissant. Seulement, on pourrait discuter l'interprétation de l'exclamation de Jésus, qui est un cri de souffrance résignée, la suprême manifestation de l'idée de sacrifice, et non un cri d'angoisse ou de révolte. Il semble qu'une expression moins véhémente eût ici produit une impression plus tragique.

La cinquième et dernière partie est tout entière chorale. M. Samuel y a très habilement fait revenir les thèmes caractérisant la figure du Christ et sa mission de charité, empruntés, si je ne me trompe, aux premières mesures du *Magnificat* catholique.

Les développements qu'il en tire, en commentant les textes évangéliques chantés par toute la masse chorale, ont de la variété, de la couleur, de l'élan, et l'ensemble de ce finale a vraiment belle allure. Louons surtout la conclusion sur un *Amen* murmuré tout en douceur, après le *Pax hominibus bonæ voluntatis*. Cet *Amen* est poétique et touchant.

En somme, le *Christus* de M. Samuel est une œuvre extrêmement remarquable, dont quelques longueurs n'arrêtent pas l'intérêt et qui s'élève très haut en plus d'une de ses pages. La forme en est curieuse; l'emploi alternatif de la symphonie et de la musique chorale est nouveau, sinon en principe, tout au moins dans son application. Ce n'est ni un oratorio, ni une cantate, ni tout à fait une symphonie; l'œuvre tient des trois genres à la fois, et c'est ce qui en constitue l'originalité.

L'ouvrage a reçu du public d'invités présent à son exécution un accueil extrêmement chaleureux, et la séance s'est terminée par une très sincère ovation au vénérable maître gantois. Parmi les assistants, notons M. le Dr Wullner, directeur du Conservatoire de Cologne, venu tout exprès pour entendre l'œuvre de son collègue gantois. Il est probable que M. Samuel fera exécuter sa symphonie en public à l'un des prochains concerts du Conservatoire de Gand. Il serait à souhaiter qu'elle fût aussi entendue à Bruxelles. M. K.

LEIPZIG. — Les séances de musique de chambre du Gewandhaus, qui nous ont de nouveau procuré des régals artistiques exquis et au dessus de tout éloge, en sont arrivés maintenant jusqu'à la troisième. Les instrumentistes sont, d'un côté, MM. Hilf, Becker, Sitt, Klengel; de l'autre, MM. Prill, Rother, Unkenstein et Wille. Parmi les œuvres exécutées, citons les quatuors à cordes de Haydn en *ut;* de Mozart, en *sol;* de Beethoven, op. 18, n° 2 et op. 130; de Mendelssohn, l'octetto à cordes; de Schumann, op 41, en *la* mineur; de Rubinstein, op. 17; de Klughardt, op. 62; ajoutons le quintette à cordes en *ré* de Mozart.

Un autre quatuor, qui ne le cède en rien au nôtre, le Quatuor Tchèque, composé de MM. Charles Hoffmann, Snik, Nebdal, Wihan, nous a rendu visite et a émerveillé tout le monde par la perfection de ses ensembles.

Au cours de deux soirées, les artistes tchèques ont joué, avec une puissance d'expression et une verve entraînantes, le quatuor à cordes de Smetana, *De ma vie*, poème symphonique d'une absolue originalité, qui a dû être bissé, et des quatuors de Haydn (*Kaiserquartett*), de Dvorak, en *mi* bémol et en *ut*, et de Beethoven en *fa*. Dans l'exécution des œuvres nationales et bien caractéristiques de leurs compatriotes Smetana et Dvorak, ces vaillants quartettistes sont incomparables et uniques en leur genre. Ce qu'il nous ont révélé, surtout dans le quatuor de Smetana, c'était l'âme mystérieuse de la musique. Les bravos et les rappels leur ont été prodigués.

Les concerts de solistes ne nous importunent pas trop jusqu'à présent. Gardons-nous de désirer le contraire pour l'avenir. Je ne vois guère à mentionner que le recital du petit pianiste et compositeur Raoul Koczalski, du liedersanger Antoine Sistermans, des violoncellistes Henry Bramsen (qui a exécuté, avec une technique bien remarquable et avec intelligence, trois concertos de Piatti, Davidoff et Volkmann) et Cornélis Liégeois, votre compatriote, qui a joué, avec une clarté superbe, le concerto de Saint-Saëns et de petites pièces de Popper.

Les exécutions du Riedel-Verein, la renommée société de chant sacré, sous la direction de M. le docteur Kretzschmar, professeur à l'Université, ont retrouvé tout leur éclat. Le premier concert se composait d'œuvres de Palestrina et de Lassus; le deuxième contenait la messe en *si* bémol mineur d'Albert Becker.

C'est la même Société qui avait, pour ainsi dire, tenu sur les fonts baptismaux cette œuvre saisissante, il y a quinze ans. EDM. ROCHLICH.



LIÉGE. — Un concert de circonstance, qui met en vedette les lauréats principaux de l'année pour l'expansion des admirations familiales éparses dans l'auditoire, souligne, de tradition, la distribution des prix au Conservatoire. Cette fois, le programme se rehaussait de la reprise d'une œuvre de jeunesse de M. Radoux : *Pax*, composée jadis sur un texte empreint de loyalisme pour les souverains belges, et dont la nouvelle version, beaucoup plus obscure, est conçue dans une note mystique sinon symboliste (mais décadente à coup sûr) d'un vague assez déconcertant. Les Wallons et Flamands y « serrent leurs rangs pour la lumière » et implorent la « Vierge céleste », la priant de « garder *loin des malheurs* nos toits, nos champs ». Peut-être la Vierge céleste eût-elle trouvé plus pratique de garder les malheurs loin de nos toits, mais c'est affaire entre elle et le poète qui ne s'est pas nommé.

Des axiomes discutables comme « le passé pour la jeunesse est le soleil de l'avenir » avoisinent

des constations d'une observation vraiment trop peu contrôlée. « La guerre ardait son feu sonore, *mouillant de larmes nos berceaux* », lesquels, si chacun s'en reporte à ses souvenirs de prime enfance, ne sont pourtant pas d'habitude heumectés de tels liquides.

Hélas! il est à craindre qu'à une poésie pourtant si moderne il ne faille appliquer une très ancienne et très philistine appréciation : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante ». La partition de M. Radoux se maintient dans l'allure de fresque hâtive à gros traits, non sans une certaine grâce parfois; la phrase : « Mais les combats », l'atteste, quoique le style général soit plutôt bon enfant, vulgaire même, et non vraiment *populaire* dans le sens de naïvement rustique, que ce dernier mot implique. La notion intime, l'âme du peuple, — cette fleur des champs, — qu'exige le style dit populaire, n'a rien de commun avec la rondeur facile, le sentimentalisme myope que les superficiels décorent volontiers du titre abusif de populaire.

Certes, la musique de M. Radoux n'est pas sans mérites sérieux; bien appropriée aux voix d'enfants, d'audition plutôt agréable, avec des détails heureux, elle a les qualités d'une œuvre passagère, dont l'improvisation ne peut résister au recul du temps.

M. Henry, pianiste, a montré de fort belles dispositions à une virtuosité future dans un *Concerto* de M. Smulders. Ce *concerto*, très travaillé, et même surchargé, est d'une tournure scandinave assez prononcée; une altération continue des harmonies ne contribue pas peu à l'obscurcir; néanmoins il accuse chez son auteur des préoccupations, des recherches pas banales.

Le violoniste, M. Lagarde, paraissait mal disposé, mais son exécution du quatrième *concerto* de Vieuxtemps a cependant montré la belle école dont il sort; archet frémissant, comme éperonné, uni au son clair et juste.

De Mlle Irma Weyns, il n'y a pas de critique à faire, sinon sur certaine prononciation de terroir qui lui fait dire : *indou-we, gou-we* clochett*eu*, et *ze zour*, légers défauts que corrigera vite un séjour hors du territoire où sévit l'accent local (Conservatoire compris). Mlle Weyns est douée d'une voix pure d'une étendue et d'une homogénéité admirable; à cela elle joint une physionomie singulièrement expressive et une intelligence scénique déliée, qui lui assurent le plus bel avenir théâtral.

Très intéressante la deuxième séance de la Société de musique de chambre. Le *Quatuor* de Schumann (op. 41) a été joué dans une note discrète par MM. Harzé Charlier Herremans et Fallo. L'intérêt de la soirée résidait dans le *Quatuor d'archets* (en *ré*) de Franck qui a fait une sensation profonde. Les jeunes artistes se sont bien tirés de cette œuvre difficile (qu'ils feront encore entendre prochainement). On y aurait pu noter une prédominance trop accentuée du premier violon, — tenu par M. Charlier, — qui phrasait un peu en virtuose, au détriment parfois du sens exact. Une *sonate*, belle mais que longue! avec des reprises qu'on peut supprimer pourtant, a été exécutée de manière un peu molle, par Mlle Donnay, pianiste et M. Fallo, violoncelliste.

Au Théâtre-Royal, *Benvenuto*. Bravo, allez vous dire, voilà enfin Berlioz réhabilité! Un instant, ce n'est pas celui-là; c'est l'autre, celui pour la province, la pacotille d'exportation, l'opéra circulaire à manivelle automatique, celui de M. Diaz, qu'on pourrait, pour éviter confusion, surnommer *Malvenutroptard* ou l'*Ilote ivre*.

Raflafla, rococo, pompier, tous les vieux clichés et accessoires remisés au grenier ont été pieusement descendus et ont défilé gravement aux oreilles ébahies des gens. On les reconnaissait au passage, tandis qu'ils passaient sans rire en se dandinant d'un air rajeuni, qu'ils croyaient gaillard. De tout jeunes spectateurs ne reconnaissaient pas certains d'entre eux, tant ils venaient de loin, tant ils étaient anciens. Cette procession avait du bon. « Voilà comment il ne faut pas faire », se disait-on dans la salle, entre deux fredons, car cette musique émolliente et hygiénique a ce mérite que si elle est sensément inédite, c'est pure modestie de l'auteur : il vous tend les deux premières notes d'une phrase, et, immédiatement, vous l'achevez d'affilée en bénissant Gounod ou Thomas. C'est pourquoi il faut se garder d'apprécier trop sévèrement le *Benvenuto* de M. Diaz, de crainte de manquer de respect à tous nos grands compositeurs.

Il vaut mieux, — nous défiant de nous-mêmes, — citer simplement un extrait d'un compte rendu extrêmement élogieux d'un journal quotidien liégeois : « Sans s'attarder (!) en des polyphonies » vocales, des développements musicaux, des in- » géniosités orchestrales, M. Diaz a bâti son » œuvre avec sécurité et logique, adoptant la » forme classique des airs, duos, morceaux d'en- » semble, sans jamais déchoir en des hors-d'œuvre » qui auraient alourdi l'action ». D'où il faut conclure, d'après notre enthousiaste confrère, qu'il n'y a dans *Benvenuto* ni polyphonies, ni développements, ni ingéniosités. M. Diaz ne s'est pas « attardé » à cela; il est donc aussi un musicien de l'avenir. Mais, alors, comment expliquer son opposition à l'exécution des œuvres de Wagner à l'opéra? Que pouvait faire à cet Orphée des siècles futurs qu'on jouât, à l'Opéra, ce pauvre vieux *Lohengrin* de 1847?

Si encore la musique d'ancien régime de M. Diaz remontait aux sources mélodiques pures! S'il y avait, du moins, des chants passionnés et doux comme dans *Norma*. Mais ce n'est même pas Benvenuto-Bellini. C'est quelconque, à part les réminiscences, qui sont choisies avec un goût sûr, reconnaissons-le. L'orchestre réduit à une humiliante petite guitare, toute la mise en train du vieux jeu, retour inoffensif du ci-devant opéra aboli, dont le public le plus arriéré ne veut même plus. *Benvenuto* n, i, ni, fini.

M. R.

LUXEMBOURG. — Le concert que Mme Leytens-Vanden Bergh, professeur de piano au Conservatoire d'Anvers, a donné avec le concours de Mlle Adèle Van Gogh, cantatrice et professeur de chant à Luxembourg, le dimanche 16 décembre, a obtenu un vif succès.

Dans la grande salle comble s'étaient donné rendez vous l'élite de la société et tous les professeurs de musique de la ville.

Mme Leytens a été chaleureusement applaudie après le *Caprice* de Benoit, la *Fileuse* de Mendelssohn, *Etincelles* de Moszkowski, etc., et surtout après la *Grande fantaisie hongroise* de Liszt, qu'elle a jouée avec une finesse remarquable.

Mlle A. Van Gogh, très estimé professeur de chant, qui possède une voix très sympathique et claire, a chanté à ravir le grand air du *Freischutz*, et sa diction a été parfaite dans quelques romances ou *Lieder* de Massenet, Brahms, Robert Franz et autres.



PRAGUE. — Le Théâtre-National tchèque vient de reprendre *Lohengrin*. Jusqu'ici, l'interprétation de cette œuvre y avait été assez médiocre. Cette fois, grâce à une distribution nouvelle, elle a été excellente, et l'œuvre a produit une profonde impression. Ç'a été une véritable première, et le public a applaudi fréquemment, pendant et après chaque acte. Il semblait se trouver devant une œuvre nouvelle, tant l'exécution a différé de ce que nous avions vu jusqu'ici.

M. Florjansky, qui chantait Lohengrin, a été excellent comme chanteur et comme comédien; Mme Matura (Elsa) a toutes les qualités pour interpréter ce rôle poétique. L'orchestre, sous la direction de M. Ad. Cèch, a exécuté la partition avec la plus grande perfection.

Après Vienne, nous avons eu aussi, au Théâtre tchèque, le petit opéra de M. Ferdinand Hummel, *Mara*. On a dit que cette œuvre, qui fait son tour d'Allemagne, était violente et brutale comme une partition de Mascagni. Le reproche est exagéré. Le sujet est sombre, mais nullement mélodramatique. C'est une tragédie très passionnée, très impressionnante, mais dont l'amour conjugal est le principal élément. Il s'agit, en deux mots, d'un drame de famille, d'une vendetta, non pas corse, mais tcherkesse. Eddin et Mara sont mariés et s'aiment tendrement. Une nuit, par suite d'une horrible méprise, Eddin est attaqué sur la route par son beau-père. Ils ne se reconnaissent point, et Eddin tue son assaillant en le précipitant du haut d'un rocher. Le frère de Mara demande la vengeance de ce meurtre. Mara fait tout ce qui est en son pouvoir pour sauver son mari; on la menace alors de lui prendre son enfant, le petit Dimitri. Devant cette menace, le père se livre et la *vendetta* s'accomplit. Tandis que le petit Dimitri est auprès de sa mère jouant à cache-cache, on entend dans la montagne le coup de feu qui annonce l'exécution d'Eddin. Et le rideau tombe sur le tableau touchant de cette mère cachant ses larmes et son angoisse pour sourire à son fils.

La partition de M. Ferdinand Hummel est, cela va sans dire, très passionnée, très véhémente, comme le voulait le sujet. Mais c'est une critique fort injuste que de parler à ce propos de Mascagni, et d'accuser le musicien allemand de plagiat. Les thèmes sont, pour la plupart, très caractéristiques et ils portent une signature très personnelle. L'auteur ramène habilement, à la fin, à la scène de l'enfant, le thème par lequel s'ouvre la première scène, et ce motif de Dimitri, qui encadre ainsi l'opéra, est très beau et très touchant. Le motif d'Eddin et de Mara, le chant du sommeil, la prière, et, en particulier, le motif d'amour, sont des idées grandes et originales. L'ouverture, qui contient les motifs d'Eddin persécuté, de Mara et de leur amour, se présente comme un tableau symphonique de couleurs très vives. L'œuvre est, incontestablement, d'un homme de talent et doué pour le théâtre.

La représentation a été excellente. Mme Matura (Mara) et M. Vezely (Eddin) ont été parfaits dans leurs rôles respectifs, de même que M. Victorin (Djul).

L'orchestre, sous la direction de M. Ad. Cèch, a été tout à fait supérieur dans l'accomplissement de sa tâche, qui n'était rien moins que facile.

VICTOR JOSS.

NAMUR. — Mardi a eu lieu au Kursaal, sous la direction de M. Balthazar Florence, le concert annuel du Cercle musical. Le programme en était des plus attrayants et le succès a été très vif.

La partie symphonique comprenait les deux suites de Grieg pour le *Peer Gynt* de Björnson, dont la seconde était nouvelle pour notre ville; puis la grande *Polonaise héroïque* de M. Balthazar Florence, qui a été véritablement acclamée; enfin la marche turque des *Ruines d'Athènes* de Beethoven.

La soliste vocale de la soirée était Mlle Alice Verlet, dont la voix généreuse et solide, la diction claire et le phrasé musical ont été très appréciés dans le grand air du *Pardon de Plœrmel*, la valse de *Mireille* et deux *lieder* de Grieg et de Brahms.

A côté d'elle, on a très vivement applaudi un jeune flûtiste namurois, lauréat de notre Conservatoire, M. François Six, dont le talent a paru élégant et souple.

NIMES. — La Chambre musicale de Nîmes a inauguré, le 21 décembre ses concerts de la saison, avec le concours de Mme Roger-Miclos. L'éminente pianiste, passant des œuvres de Schumann à celles de Chopin, de Liszt, de Chabrier, etc., a émerveillé son public. Elle avait pour

partenaires MM. Comtat, violoniste, et Boulet violoncelliste, dans l'interprétation du deuxième trio de Mlle Chaminade. Le lendemain, son succès a été encore plus vif dans une séance intime, consacrée à l'audition des sonâtes pour piano de Beethoven.

ROUEN. — Samedi dernier, a eu lieu, au Théâtre des Arts, la première représentation de *Calendal*, opéra en cinq actes de Mistral, musique d'Henri Maréchal. Le livret du poète provençal est la fantastique histoire d'un pauvre bûcheron, Calendal, qui, sauvé d'une condamnation à mort par la princesse Diane, arrache ensuite celle-ci au joug d'un époux odieux, brutal et félon, le comte Séveran, et finit par épouser la princesse, après avoir délivré le pays de ce Séveran, qui était aussi un tyran.

Ce conte très méridional, où de grandes beautés poétiques se développent dans les naïvetés d'une fable tour à tour fantastique et réaliste, n'a que médiocrement impressionné notre public normand. Et la partition de M. Henri Maréchal, malgré des pages de rare mérite, n'a pas eu un sort plus heureux. M. Maréchal s'est efforcé de se hausser au niveau de l'héroïsme fruste du poème. Et il y a réussi en partie, notamment dans le rôle de la princesse, de qui les élans d'indignation juvénile, les accès de touchante mélancolie ont rencontré un assez grand bonheur d'expression.

L'interprétation se tient à égale distance du satisfaisant et du médiocre.

Mistral et Henri Maréchal ont été, à l'issue de la représentation, l'objet d'ovations enthousiastes.



TOURNAI. — Le dernier concert de la Société de musique était presque complètement consacré aux œuvres de M. Th. Dubois, membre de l'Institut de France, le successeur de Ch. Gounod dans la docte assemblée. Les excellents chœurs ont merveilleusement interprété ses deux scènes lyriques, *Hylas* et l'*Enlèvement de Proserpine*, deux partitions sans caractère bien défini, correctement écrites et d'un tour distingué. C'est le travail d'un savant, toutes les règles musicales sont bien suivies, l'écriture est claire, bien ordonnée, sans défaut. Mais c'est en vain que vous y chercherez cette flamme du génie, qui classe un compositeur d'emblée et attire sur lui l'attention du monde musical. Néanmoins, M. Th. Dubois a remporté un très beau succès, dont il doit une large part à la superbe exécution de ses œuvres.

« Si, disait-il, à l'issue du concert, nous avions avec ces magnifiques chœurs de Tournai, un orchestre comme celui du Conservatoire de Paris ou de Bruxelles, ce serait l'idéal. » Mais à l'impossible nul n'est tenu, et rendons un légitime éloge à l'orchestre pour les soins et la bonne volonté qu'il apporte à l'interprétation des œuvres qui lui sont confiées. Mlle Milcamps et M. Tondeur ont fait montre de beaucoup de talent dans les différents numéros du programme, où leurs bonnes et solides voix sonnaient à plaisir. M. Lilien, professeur à notre Académie de musique, a joué en maître le *Concerto* de violon de Mendelssohn, avec accompagnement d'orchestre. M. Colomer, pianiste, du Conservatoire de Paris, a exécuté un *Concerto* de sa composition, œuvre du plus grand mérite et d'une rare distinction. Enfin, l'excellent professeur du Conservatoire de Bruxelles, Mme Neury-Mahieu, nous a charmés par son impeccable diction dans différentes pièces de Victor Hugo, Aicard et Jacques Normand.

Le grand concert annuel, fixé au 27 janvier, sera consacré aux œuvres de Mlle Augusta Holmès.

NOUVELLES DIVERSES

— Le Dr Carl Krebs, critique musical bien connu, vient d'être nommé professeur d'histoire de la musique à la *Hochschule für Musik* de Berlin, en remplacement du Dr Spitta, mort récemment.

La bibliothèque extrêmement précieuse de ce savant musicologue, a été achetée par l'Etat et incorporée à la bibliothèque de la *Hochschule* berlinoise.

— D'après la *Gazette de Francfort*, M. Catulle Mendès s'occupe actuellement de traduire en français le *Hænsel et Gretel* de Humperdinck.

La nouvelle pièce de M. Mendès serait représentée probablement à l'Opéra-Comique de Paris : mais elle sera jouée d'abord à Bruxelles.

— La Scala de Milan vient de rouvrir ses portes. C'est le *Sigurd* de Reyer qui a servi de spectacle d'ouverture. Soirée superbe, disent les dépêches adressées aux journaux de Paris; four lamentable affirment les journaux italiens et les lettres particulières.

Auquel croire?

— Le *Ménestrel* n'est pas, d'ordinaire, d'une lecture très récréative. Mais il l'est quand M. Barbedette y déverse sa bile antiwagnérienne. « Quel malheur, pour Berlioz, d'être né en France! dit-il dans son compte rendu du dernier concert Lamoureux; s'il était seulement né à Gérolstein, comme le public de choix qui se pâme en écoutant du Wagner se délecterait à l'entendre! Nous comparions les deux maîtres en écoutant la Chasse de Berlioz et les *Murmures de la forêt* de Wagner. Ce que Wagner a voulu faire dans les *Murmures de la forêt*, Berlioz l'a fait maintes fois. Vous rappelez vous ces chœurs des esprits de la *Damnation de Faust*, le poétique scherzo de la reine Mab dans *Roméo et Juliette?* Sur la trame serrée de son orchestre, Berlioz, quand il veut peindre les bruits de la nature, fait enten-

dre, avec une délicatesse incomparable, des harmonies d'une finesse extrême : ce sont des chants d'oiseaux, des bruissements d'ailes, des échos lointains et affaiblis, tout un monde enchanté. Dans cette chasse des *Troyens*, on entend, au début, venir de très loin le bruit d'une chasse qui se rapproche. Mais cela est discret et plein de poésie. Ecoutez maintenant les *Murmures de la forêt* : ce ne sont pas des fauvettes et des rossignols que l'on entend, ce sont des pintades et des pies; ce ne sont pas des insectes dorés dont les ailes bruissent, mais bien plutôt la race porcine qui fouille le sol de son groin. »

N'est-ce pas du comique le plus délicieux?

— L'Université de Turin vient de créer une nouvelle chaire à l'imitation de ce qui existe dans nombre d'universités allemandes. C'est une chaire d'esthétique musicale, qui a été confiée à M. Luigi-Alberto Villanis, avocat, connu comme auteur dramatique et critique musical. En Allemagne, les universités de Leipzig, Heidelberg, Berlin et Marpurg possèdent également des chaires d'histoire de la musique ou d'esthétique musicale. En Autriche, les universités, de Vienne et de Prague ont, toutes deux, des chaires analogues. A Vienne, l'histoire et l'esthétique de la musique étaient enseignées par le docteur Edouard Hanslick, qui vient de prendre sa retraite. A Prague, c'est le docteur Guido Adler, l'un des savants les plus éminents en matière de musique ancienne, qui donne les mêmes cours. Il est probable que c'est lui qui succédera, à Vienne, à M. Hanslick.



BIBLIOGRAPHIE

Quinze Lettres de Richard Wagner, accompagnées de souvenirs et d'éclaircissements, par Mme Eliza Wille, traduites de l'allemand par Augusta Staps. — Veuve Monnom, imprimeur, Bruxelles. — Voici une nouvelle et importante contribution à l'histoire intime de Wagner, si précieuse pour la compréhension de son œuvre d'art et pour l'appréciation de l'homme dans l'artiste.

Mlle Augusta Staps a fidèlement traduit le commentaire dont Mme Wille accompagna ces lettres de Wagner, lorsqu'elle les publia en 1887, dans la *Deutsche Rundschau*. Ces souvenirs constituent jusqu'ici le tableau le plus complet que l'on ait de la vie de Wagner pendant son long séjour en Suisse, avant l'infructueuse équipée de Paris en 1861 et la période de folies qui en fut la conséquence, jusqu'au moment de la résurrection, grâce à l'intervention du roi Louis II de Bavière. Les lettres mêmes de Wagner, qu'ils enchâssent, se rapportent particulièrement à la crise terrible qui précéda immédiatement ce dénouement heureux autant qu'imprévu, et aux premières années qui suivirent. Souvenirs et lettres se complètent réciproquement. Ils furent analysés naguère, lors de leur publication dans la *Rundschau;* quelques-unes des lettres ont été depuis traduites et publiées dans le livre curieux de M. Edmond Fazy sur Louis II. (*Louis II et Richard Wagner*, Perrin, 1893.)

Le mérite de Mlle Staps est de nous avoir donné

enfin une traduction intégrale de ces précieux documents. Mme Eliza Wille était une femme douée des plus hautes et plus rares qualités de l'esprit et du cœur. Après avoir débuté dans les lettres sous son nom de jeune fille, Eliza Sloman, par deux volumes de vers qui charmèrent Chopin, elle avait épousé un homme politique et un journaliste de Hambourg, François Wille, qu'elle suivit en Suisse après les événements de 1848. C'est là que, quelques années plus tard, les deux époux devaient se rencontrer et se lier intimement avec Wagner, refugié à Zurich; et c'est dans leur hospitalière maison que Wagner trouva l'appui sympathique dont sa sensibilité avait un si profond besoin, et vit se grouper autour de lui quelques-uns des hommes éminents dont l'influence a été si vive sur son esprit et ses créations : le poète Herwegh; Ettmüller, le savant philologue commentateur des Eddas; Moleschott, le physiologiste et naturaliste philosophe, mort récemment à Rome; Semper, l'architecte; Mommsen, le grand historien de Rome; etc. Mme Wille retrace avec vivacité et charme l'histoire intime de ce petit groupe, faisant cercle autour de Wagner, qui en demeure la figure la plus captivante. Et elle y mêle des anecdotes, elle y restitue des mots, des gestes, des attitudes de Wagner, qui jettent un jour profond sur sa carrière si tourmentée et nous le montrent bien tel qu'il était, avec ses brusques changements d'humeur, ses désespérances profondes, suivies de joies exubérantes On lira avec un vif intérêt ce petit volume vraiment captivant. M Kufferath.

NÉCROLOGIE

Sont décédés :

A Bordeaux, M. Gustave Lelong, directeur du Conservatoire de cette ville.

— A Paris, M. Frédéric Schubert, maître de chapelle de l'église Saint-Pierre du Gros-Caillou.

— A Gand, M. Ch Simar, lieutenant-chef de musique retraité, père de M. Julien Simar, directeur de la musique du premier régiment de guides et de la musique particulière du Roi, M. Edouard Simar, directeur de la musique du deuxième régiment de guides, et M. Charles Simar, chef de musique au troisième régiment de ligne.

Le défunt, qui avait servi pendant cinquante-trois ans, a rempli pendant trente et un ans les fonctions de chef de musique au premier régiment de ligne, après avoir fait partie de l'orchestre de la Monnaie.

Il était très populaire à Gand, où il avait passé la plus grande partie de sa vie.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Berlin

OPÉRA. — Du 23 au 31 décembre : Hænsel et Gretel. Les Saisons. Relache. Obéron. Hænsel et Gretel. Puppenfee. Hænsel et Gretel. Cavalleria rusticana. I Pagliacci. Hænsel et Gretel. Puppenfee. Les Joyeuses Commères de Windsor.

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 26 décembre 1894 au 1er janvier 1895 : L'Attaque du Moulin. Lohengrin. Mireille. Coppelia. Faust. L'Attaque du Moulin et le Portrait de Manon. Les Noces de Jeannette. La Navarraise. Farfalla.

GALERIES. — La Fille de Mme Angot. Dimanche et mardi, matinée à 1 h. 1/2.

ALCAZAR ROYAL. — Bruxelles sans Gène.

NOUVEAUX-CONCERTS. — Dimanche 30 décembre, à 2 heures précises, dans la salle de l'Alhambra (Empire Palace) : Premier concert avec le concours de Mlle Marie Bréma du théâtre de Bayreuth, et sous la direction de M. Franz Servais. Programme : 1. Le Barbier de Bagdad, ouverture (P. Cornelius); 2. Die Ideale, d'après Schiller (Liszt); 3. Deux poèmes : (R. Wagner), *a)* Træume, *b)* Schmerzen, chantés par Mlle Bréma; 4. Léonore, ouverture no 3, (L. von Beethoven); 5. L'Apollonide, deux fragments (F. Servais), *a)* Elégie, *b)* Scène sous la tente du festin. — Hymne. Danse sacrée; 6. Gotterdæmmerung, scène finale (R. Wagner), Brünnhilde : Mlle Bréma.

Marseille

Association artistique de Marseille, sous la direction de M. Jules Lecocq. — Programme du 30 décembre 1894 : 1. Peer Gynt, première suite d'orchestre (E. Grieg); 2. L'Adieu des bergers de l'Enfance du Christ (Berlioz), chœurs et orchestre; 3. Ouverture de Freychutz (Weber); 4. Parsifal, deuxième audition (Richard Wagner) *a*). L'enchant ment du Vendredi-Saint. *b*) Deuxième tableau du premier acte, scène religieuse, deux cents exécutants; 5. Marche des nobles de Tannhæuser (Wagner), orchestre et chœurs.

Paris

Opéra. — Du 24 au 30 décembre : Othello. Thaïs et la Maladetta Faust, suivi de l'Apothéose. La Valkyrie Samson et Dalila et Djelma.

Opéra-Comique. — Du 24 au 30 décembre : le Domino noir et le Châlet. Mignon et les Noces de Jeannette. Paul et Virginie. Cavalleria rusticana. La Fille du Régiment et les Noces de Jeannette Paul et Virginie.

Concerts - Colonne — Dimanche 30 décembre, à 2 h. 1/4 très précises. Dernière audition de l'Enfance du Christ (Berlioz). Première partie : Le Songe d'Hérode; deuxième partie : la Fuite en Egypte; troisième partie : l'Arrivée à Saïs. Interprètes : Sainte Marie, Mme Auguez de Montalant; Saint Joseph, MM. Bérard; Hérode, Fournets; Un récitant, Engel; Un père de famille, Fournets; Poly-

dorus, Nivette; un Centurion, Cheyrat, Fragment du Requiem (Berlioz) Dies irœ, Tuba Mirum.

CONCERT D'HARCOURT. — Dimanche 30 décembre, à 2 h. 1/2. Dernière audition de Tannhæuser à prix réduits.

Vienne

OPÉRA. — Du 24 au 31 décembre : Hansel et Gretel. Robert et Bertrand (ballet). Valse viennoise et Puppenfee. Othello. Roméo et Juliette. L'Ami Fritz. Cavalleria rusticana. Le Crépuscule des Dieux (pour les adieux de Mme Materna). Cornélius Schutt. Hansel et Gretel.

AN DER WIEN. — Le Baiser d'essai. Le Postillon de Lonjumeau. Les Noces d'un réserviste.

LISTES DES PRIMES

PRIMES MUSICALES

PARTITION POUR PIANO ET CHANT

Massenet. — *Esclarmonde* (prix marqué 20 fr.). 12 —
Port et emballage 1 —

Goetz. - *Le Diable à la maison* (prix marqué 20 fr) 10 —
Port et emballage 1 —

Vieux chants flamands et mélodies populaires, recueillis et traduits par Victor Wilder. Un beau vol. (Marqué 5 fr.) . . . . . 3 —

ETRENNES ENFANTINES

Miry. — Chants enfantins, sept vol. reliés . . 4 —

Dreyschock. — Les contes de Perrault, douze morceaux faciles. Rel. album . . . . . 3 —

PARTITION POUR PIANO SEUL

Bizet. — *Carmen. Les Pêcheurs de Perles* . . 6 —
L'Arlésienne . . . . . . 5 —
La Jolie fille de Perth . . . . . 6 —

Gounod. — *Roméo et Juliette, Mireille, Philémon et Baucis, La Reine de Saba* . . . . . 6 —

Offenbach. — *Les contes d'Hoffmann* . . . } 6 —
Reyer. — *Salammbô* . . . . }

Chevalier-Van Elewyck. — Les anciens clavicinistes flamands. Deux forts volumes brochés. Marqué 12 fr.) . . . . . . 6 —
Port et emballage 1 —

PRIMES LITTÉRAIRES

E. Doepler. — *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner. In-fol., nombreuses gravures, gr format et en couleurs, d'après les costumes originaux, texte de Steinitz. (Marqué 65 fr) . 50 —
Port et emballage 2 —

J. Isnardon — Histoire du théâtre de la Monnaie, un fort volume de 720 pages, luxueusement édité. In-8°, 30 gravures et fac-similés. (Marqué 15 fr.) . . . . 7 —
Port et emballage 1 —

A. Pougin — Viotti et l'Ecole moderne du violon, un fort volume, broché, in-8° . . . . . 2 —
Port et emballage 0 50

PRIMES ARTISTIQUES

EAUX-FORTES

Beethoven. Magnifique eau-forte de Carel L Dake, hauteur 47 centimètres ½, largeur 37 centimètres ½, sans les marges (prix marqué 30 fr.) . . . . 20 —
Port et emballage 1 —

Richard Wagner. — Magnifique eau-forte de Herkomer, pendant de la précédente . . 20 —
Port et emballage 1 —

Johannes Brahms. — Eau-forte de Drochwer, in-8°, hauteur 20 centimètres, largeur 12 centimètres, sans les marges. . . . . 10 —
Port et emballage » 50

AUTRES PORTRAITS

Beethoven, J. C. Gluck, Haydn, Hændel, superbes gravures au burin, par Sichting (hauteur 12/10 sans les marges).

Prix marqué : 5 fr. — Prix pour nos abonnés : 3 fr.

N.-B. La maison G. Gonthier, rue de l'Empereur, 31, Bruxelles, se charge de faire prendre au *Guide Musical*, les primes artistiques et de les faire parvenir encadrées directement suivant le désir des amateurs. Prix d'artistes pour les abonnés du *Guide Musical.*

GRANDS BUSTES EN PLATRE

(Hauteur 65 centimètres)

convenant pour Editeurs, Ecoles, Salons de musique et Salles d'auditions.

Bach — Hændel — Haydn — Mozart — Beethoven
R. Wagner — Liszt — Paganini — Gevaert

Moulages authentiques des bustes de Leipzig (prix marqué 25 fr.) Pour nos abonnés . . 15 —
Solide emballage pour l'étranger et la province 4 —
Port et frais de douane à charge de l'acheteur.

N. B. — Le stock de ces diverses primes étant assez restreint, nous servirons d'abord les amateurs qui nous auront adressé le montant par bon-poste ou mandat-postal. Pour la province et l'étranger ne pas négliger de joindre les frais de port et d'emballage.

Adresser les commandes et mandats à l'Administration du Journal

12, Rue du Marteau, Bruxelles

Prière d'indiquer lisiblement l'adresse, avec mention de la province ou du département.

Bruxelles — Impr. Th Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7.

Gérardy

Macbeth 862

Chabrier 3/683

Cui 56–105

d'Indy 79 – 618, 643.

Sarasate }
Marx } 704

Roger-Miclos 196

Franck (Hueda) 243–314

Vidal 362

Max Pauer 931

Jules Bussehop. 1628

Lévi 33.58